Poiésis

20

Versão on-line: ISSN 2177-8566

Arte e Política no Contemporâneo

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF

Ano 13 – Dezembro de 2012

Alfredo Jaar
Milão, 1946: Lucio Fontana visita seu ateliê em seu retorno da Argentina, 2013.
caixa de luz com transparência em preto e branco
622,3 × 622,3 × 45,7 cm
(Fonte: http://artsy.net/artwork/)

Poiésis

20

ISSN 1517-5677

Arte e Política no Contemporâneo

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Coeditor convidado: Jorge Vasconcellos
Ano 13 - Dezembro de 2012

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510
tel. (21) 2629 9672

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Luiz Sérgio de Oliveira

Coeditor Convidado
Jorge Vasconcellos

Conselho Editorial
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos Especiais
Alfredo Jaar
Ana Godinho-Gil
Art21
Caroline Alcione de Oliveira Leite
Eduardo Augusto Alves de Almeida
Gisele Ribeiro
Guilherme Wisnik
Isabela Frade
Jorge Vasconcellos
Luiz Carlos de Carvalho
Magali Melleu Sehn
Marcus Vinicius de Paula
Rachel Souza
Ricardo Maurício Gonzaga
Rosana Costa Ramalho de Castro
Suzanne Lacy
Thom Donovan
Viviane Matesco

Produção Editorial
Almir Miranda da Silva

Conselho Consultivo
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)
Ana Cavalcanti (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)
André Parente (UFRJ/ ECO)
Ângela Âncora da Luz (UFRJ/ EBA-PPGAV)
Carolina Araújo (UFRJ/ IFCS-PPGF)
Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)
Josette Trépanière (UQTR/Canadá)
Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)
Ligia Dabul (UFF/PPGCA)
Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)
Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)
Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA)
Maria Luisa Távora (UFRJ/EBA-PPGAV)
Martha D'Angelo (UFF/PPGCA)
Martha de Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)
Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRRJ - UFF/PPGCA)
Sally Yard (University of San Diego, EUA)
Tania Rivera (UFF/PPGCA)
Ued Maluf (UFF/ PPGCA)
Viviane Matesco (UFF/PPGCA)
Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Produção Gráfica
Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima
Designer Gráfico: Joana Lima
Revisão Linguística: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira
Web-designer: Cláudio Miklos

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Versão online: http://www.poiesis.uff.br/

© 2012 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

Sumário

09 **Editorial**

Dossiê: Arte e Política no Contemporâneo
Organizador: Jorge Vasconcellos

13 **Arte e Política no Contemporâneo: o Comum e o Coletivo...**
Jorge Vasconcellos

17 **Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960**
Guilherme Wisnik

33 **Da arte pública à esfera pública política da arte**
Gisele Ribeiro

45 **As probabilidades desiguais de Francis Bacon**
Ana Godinho Gil

Entrevista

59 **Cinco questões por uma prática contemporânea com Suzanne Lacy**
por Thom Donovan
Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Artigos

73 **Charles Baudelaire: contemporâneo do passado, do presente e do futuro**
Eduardo Augusto Alves de Almeida

85 **A fratura iconológica**
Marcus Vinicius de Paula

105 **Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão**
Viviane Matesco

119 **Eu, robô? o trânsito do ser humano ao pós-humano em Stelarc**
Ricardo Maurício Gonzaga

137 **A preservação da arte contemporânea**
Magali Melleu Sehn

Página do artista

151 ***Blanco y Negro*, 2001-2013**
Luiz Carlos de Carvalho

Ditos + Escritos

159 ***Stencil* como arte pública**
Rachel Souza

161 ***Stencil* como arte vívida**
Isabela Frade

165 ***Stencil como arte pública*, de Rachel Souza**
Rosana Costa Ramalho de Castro

169 **Normas para submissão**

editorial

Editorial

Chegamos ao número 20 da *Poiésis*! Publicada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, a *Poiésis* consolida seu lugar de destaque entre os periódicos científicos dedicados às artes, reafirmando seu compromisso com o adensamento do debate crítico multidisciplinar em torno da produção contemporânea das artes. Neste número, coube a Jorge Vasconcellos a organização do dossiê central em torno de questões que articulam arte e política no cenário contemporâneo, tendo como convidados Guilherme Wisnik, Gisele Ribeiro e Ana Godinho-Gil em um diálogo aprofundado a partir de "perspectivas distintas: a crítica de arte, a história da arte, a filosofia da arte". De maneira a contribuir para essa troca de ideias na confluência entre arte e política, publicamos entrevista de Suzanne Lacy, artista e teórica cujos escritos e práticas artísticas têm enfrentado a busca de um melhor entendimento acerca de algumas das manifestações mais instigantes na produção de arte recente.

Para além do dossiê, a *Poiésis* 20 contou com a colaboração de Eduardo Augusto Alves de Almeida, Marcus Vinicius de Paula, Viviane Matesco, Ricardo Maurício Gonzaga e Magali Melleu Sehn, respectivamente pesquisadores da Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal do Espírito Santo e Universidade Federal de Minas Gerais que, com suas pesquisas e reflexões, colaboraram para ampliar o escopo de temas e abordagens desta publicação.

Publicamos também *Blanco y Negro*, projeto de arte criado exclusivamente para a "página do artista" por Luiz Carlos de Carvalho, artista que, tendo exposto suas obras em mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, se apresenta como "doutor em Curadorismo no Campo do Desejo pela Universidade Federal das Faculdades (2007)".

Fechando o número, a *Poiésis* inaugura uma nova seção – *Ditos + Escritos* –, espaço de reflexão em torno das dissertações apresentadas junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Em sua primeira edição, *Ditos + Escritos* apresenta um breve resumo da dissertação de Rachel Souza, intitulada *Stencil como arte pública*, seguido dos comentários críticos de Isabela Frade e Rosana Costa Ramalho de Castro.

Para finalizar, a ênfase no registro de nosso profundo agradecimento a todos os colaboradores do número 20 da *Poiésis*, revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sem os quais esta publicação não teria sido possível.

Os Editores

dossiê

Arte e Política no Contemporâneo: o Comum e o Coletivo...

Jorge Vasconcellos *

Os textos aqui reunidos pretendem apresentar uma gama de perspectivas das relações entre arte e política na atualidade. Isso por que entendemos que problematizar a política seria, de fato, colocá-la em outras bases. Talvez não seja mais, como se fez urgência nos anos 1980-1990, tecer o fio que relacionava e ligava fundamentalmente política e ética, mas retomar o rumo da nau e articular vigorosamente, agora, também política e arte. Ou ainda, pensar a política como um campo aberto às experimentações. Experimentações/experiências de ações coletivas fundadoras de novas possibilidades ao existir... Política hoje, no contemporâneo, talvez nada mais seja que inventar novas subjetividades em deriva, isto é, constituir processos biopolíticos de resistência aos poderes instituídos, sejam eles processos globais e coletivos ou processos de refundação de si mesmo. O político, pode-se dizer, é o mais alto momento da ética, mas também processo singular de constituição estética de si. O político em Michel Foucault (mas particularmente em Gilles Deleuze & Félix Guattari) é a capacidade de afirmar singularidades, toda e qualquer singularidade como potência absoluta de existir. E mais, acolher aquilo que seria o "Comum" (tal qual propõe Jacques Rancière). Precisamente: não só

*Jorge Vasconcellos é Doutor, Mestre, Especialista e graduado em Filosofia, UFRJ, além de ter cursado Cinema na UFF. É Professor do Departamento de Artes e Estudos Culturais/RAE e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Publicou, entre outros, *Deleuze e o Cinema* (2006) e *Arte, Vida e Política: ensaios sobre Foucault e Deleuze* (2010).

buscar o espaço deste mesmo Comum, como também reverter as correlações de força que constituem os dispositivos do biopoder, suas tecnologias de docilização, disciplinarização, assujeitamento e controle... Fazer política da diferença, politizar a estética, instaurar um vigoroso campo do Comum, talvez seja o que se faça mais urgente clamar aos nossos contemporâneos, seja no plano macrosocietário capitalístico – não só como se deu com o processo de ultrapassamento das sociedades disciplinares para as sociedades de controle (Foucault/ Deleuze), empreendendo lutas a partir daí – seja no plano microsocietário dos grupelhos e hordas nômades que se fazem deslizar em Zonas Autônomas Temporárias (TAZ, como Hakim Bey). Trata-se de reinventarmo-nos como intelectuais e como artistas. Trata-se de fazer nascer realmente um novo tipo de intelectual na esfera pública, um intelectual ativista-participativo. Este novo tipo de intelectual-ativista-participativo, aquele que pratica ações pontuais e ativismos instantâneos. Isso porque se Foucault apontou em sua obra um deslocamento fundamental de certo intelectual, típico da época do Esclarecimento o qual ele denominou de "intelectual luz" (aquele que pode ver pelo outro e iluminar doravante seus caminhos), para um intelectual público que fala em nome do outro defendendo posições humanistas e imbuído de suposta correção ética e de reputação ilibada (o caso *Dreyfus*), nosso filósofo apresentou o nascimento de um novo tipo de intelectual que sucederia o militante partidário que ocupou contemporaneamente o papel de intelectual luz, pelo que ele denominou de "intelectual específico"; que sua prática de pensamento justamente ocorre no seio das lutas das quais ele(as) são participantes: são vários aqui os ativismos (negros – ações e práticas afirmativas; homoafetividade – movimento *Queer*, mulheres – pós-feminismo etc). De nossa parte, apontamos a necessidade de um intelectual de outro tipo, que temos aqui chamado de "intelectual radical". Este pensará o presente no presente, mas pensando-o a contrapelo das leituras hegemônicas e hegemonizadoras deste mesmo presente. Trata-se de um ativismo, entretanto, de um ativismo da diferença. Trata-se de empreender lutas, mas lutas que não apenas reformem as leis do Estado, na busca de bem estar e conforto para os auspícios de uma boa vida burguesa, pois é justamente de lutas incessantes contra a forma-Estado que se trata. Ir à raiz e decepá-la... a forma-Estado é raiz; daí nossa luta em nome de práticas político-estéticas de modo rizomático. O intelectual radical não é um indignado... ele não se indigna, ele se revolta-e-age...

E além disso, ele ocupa, atua e reterritorializa o que foi antes desterritorializado, pois atuação e ativismo político devem necessariamente ser radicais: praticar iniciativas coletivas que ensejam o que nos é o Comum a partir de *ações diretas* no campo das artes.

Pensar as relações entre arte e política, assim queremos crer, é uma das tônicas do que chamamos de Contemporâneo, em especial no que tange ao campo das artes, de suas práticas e linguagens. Esse debate sobre a política das artes em nossa atualidade é ponto de partida para a produção de um sentido crítico para o fazer artístico entre nós. Essas práticas, contudo, devem ser pensadas de modo transversal, heterodoxo e transdisciplinar. Isso porque não é mais possível produzir um pensamento da arte no Contemporâneo no qual o cinema/o audiovisual, o teatro/a performance/a dança e as artes visuais não estejam em certa zona de contágio e frequentação entre si, borrando limites, produzindo campos ampliados em suas práticas. Nossa intenção é trabalhar reflexivamente em conjunto, partindo da relação entre arte e política como problema para o Contemporâneo. Defendemos, então, que este Comum somente poderá ser forjado por intermédio de estratégias coletivas... invenções coletivas que tornem novamente possível a democracia radical, tanto política quanto artisticamente. É dessa possibilidade de invenções da política no plano da arte que este dossiê procura tratar por meio de seus três textos.

O primeiro deles, escrito pelo crítico, arquiteto e ensaísta Guilherme Wisnik, no qual é analisado o espaço público na arte e na arquitetura brasileiras no fim dos anos 1960. O texto mostra como houve neste período uma fulguração de radicalidade política no campo da arte, privilegiando em suas análises o caso da arquitetura e do urbanismo a partir das figuras emblemáticas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha em suas respectivas propostas de politizar o pensamento sobre o urbano no Brasil.

O segundo texto, escrito pela professora Gisele Ribeiro, analisa as relações entre arte e política a partir dos anos 1970, tendo como ponto de inflexão a noção de "arte e esfera pública". A autora procura mostrar em seu artigo que o debate acerca da relação entre arte e política na qual despontou a ideia de "arte pública", típica dos nos 1970, desloca-se contemporaneamente para operar sob outra rubrica conceitual e problemática: o sentido de esfera pública.

O terceiro e derradeiro texto, de autoria da professora de filosofia da Universidade Nova de Lisboa, Ana Godinho Gil, analisa o problema da relação entre arte e política, procurando pensar filosoficamente a obra do pintor irlandês Francis Bacon.

Os três textos têm como ponto de inflexão relacionar arte e política partindo de perspectivas distintas: a crítica de arte, a história da arte, a filosofia da arte. Entretanto, essas perspectivas têm algo que as unifica: pensar o Contemporâneo, no campo das artes e de sua inserção na esfera pública, é pensar para além do mercado de arte.

Espaço público em fuga: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960s

*Guilherme Wisnik**

RESUMO: Este artigo analisa o espaço público na arte e na arquitetura brasileiras no fim dos anos 1960. Mostra como houve uma fulguração de radicalidade política no campo da arte, privilegiando em suas análises o caso da arquitetura e do urbanismo a partir das figuras emblemáticas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha em suas respectivas propostas de politizar o pensamento sobre o urbano no Brasil de então.

Palavras-chave: arte e arquitetura nos anos 1960, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha

ABSTRACT: This article analyses the public space in Brazilian art and architecture at the end of the 1960s. It shows that there was a fulguration of radical politics in the field of art, privileging in its analysis the case of the architecture and urbanism from the emblematic figures of Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha in their respective proposals on the politicization of the critical thought on the urban in Brazil of that period.

Keywords: art and architecture in the 1960s, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha

*Guilherme Wisnik é arquiteto, crítico e ensaísta, formado em arquitetura e doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Publicou, entre outros, *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005) e *Estado Crítico: À Deriva nas Cidades* (Publifolha, 2009)

Entre o urbano e o doméstico

No final dos anos 1960, a arquitetura brasileira atinge certamente um dos seus momentos de maior radicalidade. Quase uma década depois da inauguração de Brasília, o centro de gravidade da produção arquitetônica nacional já se havia deslocado do Rio de Janeiro para São Paulo, centro industrial e financeiro do país. Nascido no interior da Faculdade de Engenharia, e não da Escola de Belas Artes – como no caso do Rio –, o ensino de arquitetura em São Paulo ganhou acento mais técnico. Paralelamente, seus edifícios trataram de incorporar a opacidade de uma cidade, que cresceu de modo muito rápido e caótico, sob o impulso predatório da especulação imobiliária. Assim, diferentemente do que aconteceu na capital fluminense, a arquitetura paulista não desenvolveu uma relação franca e transparente entre interior e exterior, baseada na leveza formal e na integração hedonista com a natureza tropical. Com isso, distanciou-se das imagens que deram a marca daquilo que ficou conhecido no exterior como "Brazilian style".[1]

Se a arquitetura moderna carioca surgiu nos anos trinta sob os auspícios do primeiro Le Corbusier, o "purista", a arquitetura paulista dos anos sessenta foi fortemente influenciada pelo último Le Corbusier, o "brutalista".[2] Vilanova Artigas, o líder desse grupo chamado de "Escola Paulista", combinou o aspecto crítico daquela revisão da "utopia maquinista" feita pelo mestre franco-suíço no contexto amargo do pós-Segunda Guerra Mundial[3], a uma visão claramente marxista, através da qual a exposição das marcas das fôrmas de madeira no concreto armado apareciam como sinais do trabalho na obra feita, impedindo a reificação fetichista da construção acabada. Membro atuante do Partido Comunista Brasileiro, Artigas empregou as enormes massas de concreto como explicitação agônica de conflitos sociais através da forma. O seu brutalismo é, portanto, a expressão quase literal de um materialismo dialético interpretado arquitetonicamente. (WISNIK, 2010)

Já em 1950, a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, então recém chegada ao Brasil, observara premonitoriamente que as casas de Vilanova Artigas não seguiam "as leis ditadas pela vida de rotina do homem", mas ao contrário, lhe impunham uma lei vital, "uma moral que é sempre severa, quase puritana." (BARDI, 1950) E de fato, quase vinte anos depois, entre 1968 e 1969, Artigas deu total razão a ela, projetando e construindo aquelas que são as duas casas

mais radicais de sua carreira: as residências Telmo Porto e Martirani. São, ambas, caixas de concreto armado e aparente, quase que inteiramente cegas e voltadas inteiramente para seus próprios interiores. No caso da residência Telmo Porto, sobretudo, os quartos não possuem sequer janelas e a dominância do concreto e do cimento como materiais de acabamento para pisos, parapeitos e mobiliário em geral lhe confere uma aspereza ímpar. Esse processo culmina na residência Fernando Millan (1970), de Paulo Mendes da Rocha, na qual o arquiteto optou por fazer o piso da sala de estar com asfalto, prolongando o ambiente da garagem no interior da casa. Também ali, os quartos não se abrem para o exterior, mas se debruçam, como varandas internas, sobre uma inusitada paisagem interior: a cozinha. E, assim como na casa que construiu para si próprio em 1964, as paredes dos cômodos não chegam a tocar o teto, fazendo do espaço interno da residência um ambiente único e contínuo do ponto de vista dos sons e dos odores. Trata-se de um espaço criado como "projeto social", diz Flávio Motta, cujo despojamento supõe um "relacionamento do viver *meio favela racionalizada*", no qual "cada um aceita o convívio com os demais, sem muradas sólidas, mas dentro de novas e procuradas condições de respeito humano". E completa: "é proposta que pede resposta, porque é trabalho criador com sua implícita responsabilidade social." (MOTTA, 1967, grifo meu)

Como fica claro através desses exemplos, o que arquitetos como Artigas e Mendes da Rocha estavam procurando, naquele momento, era urbanizar a vida doméstica, isto é, abolir ao máximo possível a intimidade, extirpando as marcas idiossincráticas pessoais ligadas à ideia romântica e burguesa de lar – realizando, por exemplo, uma fusão entre arquitetura e mobiliário em peças contínuas. O que desejavam, portanto, era abolir o espaço privado e seus segredos, em prol de uma ideia cívica de vida inteiramente pública: a casa como um fórum da vida coletiva da cidade, onde cada um tem sua liberdade pautada pela liberdade do outro, pois as regras da ordem social controlam o arbítrio da subjetividade individual – daí a observação de Motta de que suas formas pedem resposta, instigam a reação. São, portanto, casas inteiramente exteriorizadas, ainda que espacialmente introvertidas.

Na mesma época, pode-se dizer que a arte brasileira atinge também um de seus pontos mais agudos. Um bom índice disso é a grande mostra de Hélio Oiticica na Whitechapel Gallery, em Londres, ocorrida entre fevereiro e abril de 1969. Naquele momento, Hélio já se encontrava em um ponto bastante avançado de sua procura em romper com a arte objetual da

representação e da contemplação, transformando o espectador em participante e incluindo o corpo de forma cada vez mais ativa na experiência da obra, o que chamou de "antiarte ambiental". Trata-se, afinal, da ideia de embaçar – e, no limite, eliminar – a fronteira entre arte e vida, desdobrando um projeto vanguardista que remonta a artistas construtivos como Mondrian e Malevitch. Projeto que levará o artista brasileiro a "duplicar a vida em interiores cada vez mais poderosos", mas, por isso mesmo, "cada vez mais preservados do contágio do mundo", como bem observa o também artista plástico Nuno Ramos. Esse "pequeno paradoxo", que é o "caroço poético" da obra de Hélio, segundo Nuno, dá o tom de boa parte da arte contemporânea brasileira. A saber: o ato de "materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele". (RAMOS, 2007, p. 121-123)

Mais do que uma grande retrospectiva de sua carreira, a *Whitechapel Experience* realizou pela primeira vez o projeto "Éden" – a reunião de tendas, camas, ninhos e penetráveis entremeados por caminhos sinuosos com piso de areia e pedra –, uma estruturação ambiental que procurou re-fundar o espaço da galeria como "recinto-participação", promovendo, nas palavras do artista, a "criação de liberdade no espaço dentro-determinado". (OITICICA, 1986, p. 186) Essas instalações vivenciais deveriam ser usadas e até "habitadas" pelos visitantes-participantes da mostra, logrando domesticizar o espaço público (a galeria de arte). Ali, as camas-bólide, os penetráveis com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon criavam o espaço onde se podia deitar após pisar descalço nos campos de areia, feno e água, e assim posicionar-se relaxadamente "à espera do sol interno, do lazer não-repressivo". Tais ambientes serviam como módulos experimentais para a construção de "espaços-casa", como diz Hélio, figurando a ideia de um "novo mundo-lazer", isto é, do *Crelazer*: a promessa de um mundo onde "eu, você, nós", prossegue Oiticica, "cada qual é a célula-mater". (OITICICA, 1986, p. 115-116) Em resumo, Hélio procurou criar, na sua *Whitechapel Experience*, um espaço "útero", onde a alegria de se deixar absorver no seu "calor infantil" proporcionasse um novo comportamento para as pessoas que chegassem do "frio das ruas londrinas, repetidas, fechadas e monumentais". (OITICICA, 1986, p. 130) Isto é, o aconchego do útero é a antítese do espaço frio e impessoal da cidade.

No filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, o artista norte-americano Vito Acconci dá um depoimento no qual declara a grande influência de Oiticica em sua trajetória artística,

assimilada a partir da exposição coletiva *Information*, ocorrida no Museu de Arte Moderna de Nova York em julho de 1970, da qual ambos participaram. Acconci se refere sobretudo ao curto-circuito criado por Hélio entre as esferas pública e privada naquela ocasião, ao estimular o público, em sua célula Barracão no. 2, formada por uma série de Ninhos a "habitar" suas obras – e portanto o espaço do museu – de maneira lúdica, transformando o lugar de passagem em espaço de permanência. Para Acconci, essas cápsulas de estar no meio do museu revelaram uma concepção nova de espaço público, onde você pode, ao mesmo tempo, "estar em privacidade e ter uma relação com outras pessoas". (BRAGA, 2008, p. 268) Não se trata, portanto, de um espaço público genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas.

Vale lembrar que o trabalho de Acconci em *Information* (*Service Area*) consistia em desviar sua caixa de correio pessoal para o espaço expositivo, fazendo com que ele precisasse se deslocar cotidianamente para o museu com o objetivo de checar sua correspondência. Na mesma época, realizava também o trabalho *Room Piece* (1970), no qual transferia objetos pessoais de diferentes cômodos do seu apartamento para o interior da galeria Gain Ground, também em Nova York, transformando a distância de 80 quadras entre a galeria e o seu apartamento em um espaço de habitação expandida. Assim, a "exposição", diz Acconci, era "a atividade de ponto a ponto", sendo que o que se expunha era, na verdade, essa atividade. (ACCONCI, 2005, p. 205) Está aí a matriz de um percurso que Vito Acconci viria a radicalizar nos anos seguintes: o trânsito sem mediações entre o segredo íntimo e a publicidade.

Retomando o fio inicial, é interessante perceber, no caso brasileiro, que se as casas brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha procuravam urbanizar a vida doméstica, os penetráveis de Hélio Oiticica, inversamente, pretendiam domesticizar a vida pública. A exteriorização e a interiorização. E se o projeto dos arquitetos se orientava por categorias como a coletividade e a indústria, lançando mão do peso e de uma aspereza material austera e um tanto puritana, a proposta do artista visava alcançar a intimidade, o lazer e o acolhimento, guiados por uma artesanalidade leve e hedonista. Temos, portanto, uma significativa contraposição.

Mas não se pense, por isso, que seria correto posicionarmos arquitetos e artistas em pólos esquematicamente opostos, pois apesar dessas cruciais diferenças, o que ambos estavam fazendo, naquele momento, era problematizar a fronteira entre as esferas pública e privada

de modo a transgredi-las, inventando assim formas novas e exigentes do viver. Aliás, a aguda caracterização de Flávio Motta dessas casas paulistas como "favelas racionalizadas" indica exatamente essa qualidade de indeterminação espacial que elas têm, uma vez que recusam os limites e convenções *a priori* de um ambiente e se abrem ao condicionamento intersubjetivo de seus usuários como ação e reação. Assim, não é por acaso que se olharmos para os amplos espaços internos do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – projetado por Artigas em 1961, mas inaugurado exatamente em 1969 –, com seu jogo ativo e fluido de planos soltos e defasados, cinzas e ocres, opacos e transparentes, poderemos facilmente associá-los aos *Núcleos* (1960-63) de Oiticica: ambientes formados pela explosão do suporte bidimensional e pela autonomia dos planos cromáticos tonais, suspensos no ar de forma contínua e não hierárquica. Ocorre que se Artigas e Mendes da Rocha estavam forçando a criação de um comportamento mais responsavelmente civil em um país de tradição patrimonialista, Oiticica, por sua vez, afirmava a subjetividade como antídoto irredutível à instrumentalização das relações sociais através de experiências de explícita e provocativa improdutividade pública.

Do lixo à terra

Em 13 de dezembro de 1968, a ditadura militar brasileira, que havia tomado o poder quatro anos antes, cria o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto que dissolveu o Congresso Nacional, criou censura aos meios de comunicação, restringiu enormemente os direitos civis e oficializou a tortura. O endurecimento do regime respondia a uma inédita fermentação política e cultural ocorrida no país desde 1967 com a radicalização do movimento estudantil e o surgimento de grupos ou movimentos como o Cinema Novo e o Tropicalismo, entre outros.[4] Após o AI-5 – e sobretudo até o final do governo Médici, em 1974, durante os chamados "anos de chumbo" do regime militar brasileiro –, muitos artistas, estudantes e intelectuais foram presos, torturados, exilados ou mortos, e os movimentos artísticos sofreram restrições ou entraram na clandestinidade. Para me restringir à biografia das personalidades citadas até aqui, em 1969 Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha foram desligados da Universidade de São Paulo e impedidos de trabalhar no país. Artigas, aliás, já havia sido preso em 1964 e passado quase um ano exilado no Uruguai. Hélio Oiticica, em 1970, após receber uma bolsa

da Fundação Guggenheim mudou-se para Nova York em uma espécie de exílio voluntário, permanecendo lá durante oito anos. As manifestações artísticas que persistiram, trilharam caminhos mais subterrâneos e, muitas vezes, radicalizaram ainda mais sua "negatividade" experimental, combinando guerrilha política a uma espécie de "guerrilha artística".

Em 1970, o governo militar inaugurou em São Paulo a obra que se tornou seu grande marco ideológico: o Elevado Presidente Costa e Silva, conhecido como "Minhocão".[5] Era o tempo ufanista do chamado "milagre econômico", do Brasil de usinas hidrelétricas e estradas na Amazônia, prolongando com um acento mais tecnocrático e grandiloquente o "desenvolvimentismo" dos tempos de Juscelino Kubitschek (1956-60), que construiu Brasília e incentivou o desenvolvimento da indústria automobilística nacional. Com aproximadamente quatro quilômetros e meio de extensão, esse sistema de vias expressas elevadas cortou a área central da cidade, bem como alguns de seus bairros históricos, populares e com intensa vida cultural, como o Bexiga. Nesse bairro de imigração italiana, violentamente cindido por essa bruta cicatriz viária, situa-se o Teatro Oficina, distante apenas vinte metros do "Minhocão".

Ali, em 1969, o grupo dirigido por Zé Celso Martinez Corrêa encenou *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. A peça do jovem Brecht, que narra a luta entre dois homens na Chicago de 1912, foi tomada então pelo Oficina como mote de uma revolução cênica capaz de "quebrar tudo, virar a mesa", nas palavras de Zé Celso, afastando definitivamente o grupo do "teatro engajado" de esquerda, que havia marcado o seu início. Chamada a conceber o cenário e os figurinos da peça, Lina Bo Bardi transformou o palco em um ringue de box, que era destruído pelos atores e pela platéia ao longo da encenação até converter-se, ao final, em carcaça nua, ruína. O cenário era descartável e a matéria-prima para sua confecção havia sido encontrada por Lina nos próprios escombros do bairro, isto é, no misto indistinto de entulhos de demolição e de construção que se acumulavam nas ruas durante as obras do "Minhocão" naquele mesmo ano. Sobre isso, conta Zé Celso:

> [O Bexiga] era um bairro fantástico, marginal. Tinha milhões de bocas, uma marginália incrível! Um mundo de cortiços, rasgados de repente por esse Minhocão, esse viaduto que partiu as ruas ao meio e devastou tudo… Me dava a sensação de que o que acontecia com o mundo, com a gente, acontecia também naquele bairro lá, que estava sendo entulhado de lixo. (…) Então tinha aquele lixo lá no Bexiga sendo removido, e aliás sendo substituído por um outro: o

> Minhocão, que passa hoje em frente à porta do teatro. E tinha o lixo de dentro do teatro também: a Lina Bardi, que fazia a cenografia da *Selva*, pegava o lixo do Bexiga e trazia para o palco. Tanto que a gente não pagou quase nada para o cenário. Ela saía feito uma doida no meio da rua: 'Que bonito! Que maravilha!' Os maquinistas pensavam que a mulher estava maluca; ela catava o que havia de mais sórdido, triava e botava no cenário. (CORRÊA, 1998, p. 168)

Ao analisar a vocação parricida do tropicalismo, que para existir precisou matar simbolicamente a sua amada bossa nova, Caetano Veloso retoma a afirmação de Zé Celso acerca do caráter masoquista da estética tropicalista, "com sua reprodução paródica do olhar estrangeiro sobre o Brasil" e seu elogio de tudo o que lhes parecesse a princípio insuportável. (FERRAZ, 2005, p. 51) Com efeito, é interessante perceber como essa essência sacrificial do tropicalismo explica de certa forma a história de transformação do próprio edifício do Teatro Oficina, após a experiência catártica de *Na selva das cidades*. Porque depois de destruir seguidamente aquele ringue de box – metáfora das antiquadas estruturas sociais, assim como do "velho" teatro do protagonista que então dava passagem para o novo teatro do coro dionisíaco –, e chegar à terra original do bairro do Bexiga, existente por debaixo do piso, Zé Celso e Lina sentiram a necessidade de demolir o Teatro Oficina para construir um novo edifício, pensado então como um palco-pista, um teatro-sambódromo, sem a tradicional "quarta parede", e protagonizado pelo coro de ditirambos, como um grupo de escola de samba. (LOPES; COHN, 2008, p. 206-207) Assim, a experiência de *Na selva das cidades*, replicando ao avesso a obra do Minhocão, acabou levando o grupo a um processo de autodestruição criativa que, no entanto, se iniciou somente depois do exílio de Zé Celso na Europa e na África (1974-78) e terminou com a inauguração do novo teatro já no raiar dos anos 1990, depois de um penoso processo de obras e paralisações por falta de verbas no qual o Oficina se converteu de fato em escombros.

Em abril de 1970, o crítico de arte Frederico Morais curou o evento *Do corpo à terra*, em Belo Horizonte, que reuniu ações artísticas em áreas externas ao Palácio das Artes; no caso, o Parque Municipal da cidade e seus arredores. Tratava-se de uma das primeiras manifestações organizadas de arte pública no país – imediatamente antecedida por algumas ações pioneiras promovidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como o evento *Arte no Aterro*, em 1968 –, e que acontecia no contexto de forte resistência e denúncia à repressão política, daí a denominação de "geração tranca-ruas" a uma parte dos artistas ali presentes. Em seu

discurso curatorial, Morais associava a conquista do espaço externo a um signo de vitalidade artística que possibilitaria engendrar trabalhos mais ativamente críticos, em oposição à estaticidade "expositiva" dos museus e galerias. (DRUMMOND, 2008, p. 31)

Assim, nesse processo de desinstitucionalização e crítica à mercantilização da arte, ainda segundo Morais, os artistas encontrariam "a terra", isto é, "o corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida". (DRUMMOND, 2008, p. 51)

Note-se aqui, que a referência redentora – a exemplo do que aconteceu no cenário de Lina Bo Bardi – recai sobre o elemento natural e essencialista, a terra, e não exatamente sobre um signo urbano. Símbolo da vida, essa "terra-mãe" aparece como antípoda das espessas capas institucionais e urbanas que pareciam impedir, naquele momento, um encontro mais fraterno entre arte e vida no Brasil: uma via de acesso à desrepressão do corpo individual e social.

Foi em *Do corpo à terra*, no entanto, que dois jovens artistas realizaram trabalhos efêmeros que se tornaram marcantes na história da arte brasileira. Refiro-me às ações *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, em que Cildo Meireles ateou fogo a dez galinhas vivas, e *Situação T/T, 1,* em que Artur Barrio enrolou pedaços de barro, carne, ossos e sangue em trouxas de pano, conhecidas como *Trouxas ensanguentadas*, e as despejou nas águas poluídas do ribeirão Arrudas, fazendo-as aparecer anonimamente como objetos mórbidos boiando no cotidiano da cidade e que não deixavam de evocar a desova, pela ditadura militar, de corpos dos desaparecidos políticos. É evidente que trabalhos como esses cruzaram a fronteira da autonomia estética e se chocaram de frente com as regras sociais, encarnadas nesse caso por policiais, políticos e funcionários do parque que os condenaram publicamente ou simplesmente os retiraram de cena. A propósito disso, Frederico Morais citou com humor a declaração do chefe dos lixeiros do Palácio de Buckingham, em justificativa à greve de cinco semanas dos lixeiros de Londres naquele momento: "o lixo da rainha é igual ao de todo mundo: se não for recolhido logo, começará a cheirar muito mal." Assim, completa Morais agora com suas próprias palavras, "situar o objeto de arte fora do museu, questionando sua aura, é subverter a linguagem – e a ordem. Fazer arte à margem do sistema, invendável e irrecuperável, pode ser considerado uma provocação. A repressão não tardará. Ela terá por perto, sempre, a polícia. Ou o lixeiro". (DRUMMOND, 2008, p. 35)

Um enorme penetrável

A crítica de Frederico Morais em 1970 à estaticidade do conceito de "exposição", e à institucionalização mercantilista da arte quando encerrada em museus e galerias, segue quase *ipsis literis* a argumentação de Hélio Oiticica em seu "programa ambiental" de 1966. Ali, dois anos após a criação do Parangolé, o artista declara que "o museu é o mundo", isto é, "a experiência cotidiana", e propõe que os trabalhos de arte realmente vitais sejam colocados em terrenos baldios da cidade como "uma obra perdida, solta displicentemente, para ser 'achada' pelos passantes, ficantes e descuidistas". (OITICICA, 1996, p. 104) A materialização dessa proposta é a sua "lata-fogo", que Hélio descreve da seguinte maneira:

> é a obra que eu isolei na anonimidade da sua origem – existe aí como que uma 'apropriação geral': quem viu a lata-fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma 'obra' ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, simbólicos, pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante do que essas latas sós, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno. (OITICICA, 1996, p. 104)

Como fica evidente, havia naquele momento grande resistência dos artistas brasileiros em aderir a uma dimensão mais edificante de espaço público. O que se explica, a meu ver, tanto por questões conjunturais, relativas à associação, inevitável naquela situação, entre a instância pública e a oficialidade repressora encarnada pelo regime militar, quanto pela marca estrutural de uma carga histórica: o passado colonial e escravocrata do país, não inteiramente rompido com a declaração da Independência (1822) e a criação da República (1889), e por isso desdobrado modernamente na debilidade de suas instituições civis, tratadas, via de regra, segundo interesses pessoais. Essa prática "patrimonialista" marca fortemente a experiência de modernização brasileira, como mostra Sérgio Buarque de Hollanda, entre outros.[6]

Ao analisar o significado da obsessão de Oiticica pela metáfora do labirinto como mergulho em uma interioridade infinita, Nuno Ramos lembra de um conto de Jorge Luis Borges que descreve o deserto como o maior dos labirintos: o "labirinto da pura exterioridade". Dessa imagem, retira um importante termo de comparação entre as artes brasileira e norte-americana dos anos 1960. Diz ele: "é curioso que a arte norte-americana contemporânea a H.O. tenha

elegido o deserto, o labirinto extremo da narrativa de Borges, como espaço operativo, traçando uma linha no seu solo seco, cavando um duplo negativo no *canyon* ou construindo uma espiral na superfície de um lago salgado". (RAMOS, 2007, p. 126) Além disso, a própria relação que os trabalhos lá e cá estabelecem com o corpo é muito indicativa de suas diferenças culturais, pois como mostra também Nuno Ramos, as instalações de Bruce Nauman podem muito bem ser vistas como "penetráveis" que têm por horizonte o corpo como centro de estímulos e respostas. Porém, ao contrário de Oiticica, "Nauman trata o eu como um autômato, um rato de Pavlov paralisado por estímulos contraditórios". (RAMOS, 2007, p. 126)

Se fôssemos comparar os trabalhos de *Land Art* norte-americanos com referências brasileiras em termos de escala e de poética intrínseca, teríamos que evocar necessariamente a experiência da construção de Brasília (1956-60), no interior despovoado do Planalto Central do país. A respeito disso, no entanto, é muito significativo o fato de que se a fuga para o deserto nos Estados Unidos representou um movimento radical de desinstitucionalização e desmercantilização da arte, seguindo o mito norte-americano da "estrada aberta"[7], aqui, ao contrário, ela significou o exílio do próprio Estado, como que explicitando e consagrando a eterna ausência de lugar da dimensão pública no Brasil.[8]

Não por acaso, a arte pública é um tema de intensa discussão nos Estados Unidos desde os anos 1960. Lá, esculturas como o *Picasso de Chicago* (1967), ou as peças de Calder em Grand Rapids e também em Chicago (*La Grande Vitesse*, 1969 e *Flamingo*, 1973), se tornaram referências de sucesso no sentido de serem reconhecidas como valores públicos nos lugares em que foram implantadas. Não importa aqui discutir a diferença entre o "nomadismo" auto-referente da escultura moderna e a unicidade crítica dos trabalhos do tipo *site-specific*, mas sim o quanto as peças de Picasso, Calder, Moore e Noguchi, assim como as de Richard Serra, implantadas em importantes "plazas" de centros urbanos, estão distantes das "latas-fogo" de Oiticica, colocadas anonimamente em terrenos baldios à noite e consumidas por si próprias. Positivos ou negativos em sua inserção física, os trabalhos de arte norte-americanos lidam com um sentido de valor público muito concreto, porque assumido de forma geral pela sociedade, o que se rebate inclusive na regulamentação de incentivos municipais, como o programa Percent for Art, existente em muitas cidades do país – assim como nas intensas batalhas judiciais que envolveram alguns desses trabalhos, como o *Tilted Arc* (1981-89) de Serra.

Tendo em mente essa diferença abissal entre o Brasil e os Estados Unidos, o escultor José Resende contesta a ideia de que uma peça colocada em espaço urbano possa ser diretamente considerada como arte pública. Diz ele: "acho que o conceito de coisa pública não pode se definir através da simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também assim ela se efetive." E completa: "é difícil definir o que seria realmente um trabalho de arte pública no Brasil. A música, por exemplo, sim, tem aqui esse caráter de domínio público". (CARNEIRO; PRADILLA, 1999, p. 11-12)

No catálogo do evento *Fronteiras*, projeto de arte pública realizado pelo Itaú Cultural entre 1998 e 2001 em lugares diversos do sul do país, Sônia Salzstein fez um breve balanço do significado da "escala pública" na arte brasileira à luz dos resultados ali obtidos. Sua avaliação, que subscrevo aqui, me permite estender, ainda que com certo grau de generalização, as questões identificadas no ponto fulcral da passagem dos anos 1960 para os 1970, até os dias de hoje. Assim, diz Salzstein, se há uma peculiaridade brasileira no campo da arte pública é "o fato de que a abordagem do território em escala geográfica não carreou o lastro de racionalidade de uma cultura urbana e tecnológica, e tampouco a adesão à moral de um espaço público nela pressuposta". (SALZSTEIN, 2005, p. 13) Seria preciso lembrar, em apoio a essa constatação, que a própria formação histórica das cidades brasileiras, através da colonização portuguesa, não seguiu planos abstratos que impusessem uma ordem pública como desenho regulador do conjunto. Ao contrário da grelha cartesiana que organiza as cidades de colonização espanhola em torno de uma "plaza mayor", no Brasil as cidades se organizaram mais a partir do protagonismo de certos edifícios, e de adaptações particulares de seus traçados a terrenos acidentados, do que de um princípio regulador geral. Igualmente, suas praças raramente foram elementos geradores do conjunto, e sim, ao contrário, espaços sobrantes na configuração irregular dos lotes – como os "largos", por exemplo –, ou então evoluções posteriores dos adros, pátios e terreiros das igrejas. (TEIXEIRA; VALLA, 1999, p. 218) São, portanto, espaços que não nasceram públicos e que, uma vez tornados públicos, apenas precariamente conseguem se manter como tal. Ao lado disso, e não por acaso, podemos identificar um histórico alheamento das cidades brasileiras em relação à presença da arte, que se espelha também em uma tímida "cultura pública" do meio artístico em questão.

É interessante notar que mesmo na produção de artistas pertencentes a uma vanguarda

construtiva, como o neoconcretismo, e que se propuseram a realizar o próprio espaço como obra de arte, essa questão se mantém. Como observa novamente Sônia Salzstein: "não deixava de ser uma peculiaridade cultural o fato de que a arte construtiva brasileira, uma vez emancipada da moldura e da base, e confrontada à experiência imediata do espaço, aludisse de modo esquivo ou no mínimo reticente à questão da cidade; esta, em todo caso, quase sempre era percebida como espaço 'externo'". Assim, prossegue a autora:

> Mesmo no trabalho de Hélio Oiticica, que parecia aspirar a uma sociabilidade urbana, a cidade assomava, pode-se dizer, em sua forma negativa (como o "lugar" que resistia à subjetividade), lugar, enfim, antagonista à experiência de individuação e subjetivação pressuposta na esfera da arte. É significativo, a esse respeito, o interesse do artista pelo ambiente da favela, esse espaço de descompressão brotando a contrapelo da cidade e vivificado por rituais comunitários de vida. (SALZSTEIN, 2005, p. 23)

Me parece, em vista das questões aqui levantadas, que a "arte pública" brasileira alcançou resultados mais contundentes subvertendo o espaço de frequência pública de museus e galerias através de uma invasão transgressora da esfera privada, como nos exemplos de Hélio Oiticica aqui citados, do que realizando trabalhos significativos em espaço urbano que lograssem ressignificar a dimensão da esfera pública em si mesma – algo eternamente problemático no Brasil. Nesse sentido, talvez se passe com as artes plásticas algo semelhante ao que se vê na música popular brasileira, na qual o estilo que alcançou maior poder de universalidade, a bossa nova, foi todo baseado em uma dicção intimista e algo amadorística – embora nunca tímida, nem muito menos regressiva (MAMMÌ, 1992) –, que parecia levar a público um canto sussurrado entre amigos numa pequena sala de estar.

Voltando ao exemplo das casas e escolas brutalistas de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, nosso ponto de partida e de chegada, é preciso notar que, apesar do discurso urbano que carregam, elas demonstram uma posição claramente defensiva em relação à cidade. Quer dizer, também não estão, a exemplo das artes plásticas, atuando na arena conflituosa do espaço urbano de modo a transformá-lo, ou a se deixar transformar por ele. Ao contrário, parecem ser fruto de uma desistência da atitude de insistir na transformação daquele tecido caótico e decaído, compensada, no entanto, por uma aposta utópica na criação de protegidos laboratórios de uma sociabilidade nova, mais franca e generosa, no interior dos edifícios. Daí

que as suas aberturas se voltem para cima através de clarabóias – "janelas para o espaço", na expressão de Mendes da Rocha –, e não para o lado, isto é, para a cidade. Igualmente, a rigorosa rigidez externa desses edifícios, formalizada em geral como caixas cegas de concreto aparente, é o que permite, dialeticamente, a criação de uma extrema indeterminação espacial interna dada por ambientes que se interpenetram, permitindo usos que não foram previamente prescritos. Assim, se trocarmos as espessas "cortinas" de concreto pelas diáfanas cortinas de tule, poderemos entrever uma dimensão na qual o prédio da FAU aparece, inesperadamente, como um enorme penetrável.

Notas

1 Ver, a propósito do termo "Brazilian style", em Reyner Banham, *Age of the Masters: a Personal View of Modern Architecture* (Londres: The Architectural Press, 1962). O "Brazilian style" se tornou conhecido mundialmente após a grande mostra *Brazil Builds*, ocorrida em 1943 no Museum of Modern Art de Nova York, com curadoria de Philip Goodwin.

2 Artigas, no entanto, nunca aceitou de bom grado o qualificativo de "brutalista" para sua arquitetura, chegando a ironizar a designação de sua obra como uma *ricerca brutalista* pelo crítico italiano Bruno Alfieri nas páginas da revista *Zodiac* (nº 6, 1960), e a censurar a carga de "irracionalismo" do brutalismo europeu, cujo conteúdo ideológico era, segundo ele, "bem outro". Ver Vilanova Artigas, Em branco e preto, *Arquitetura e Urbanismo – AU nº 17*, 1988, p. 78.

3 Momento no qual, segundo Kenneth Frampton, Le Corbusier rompe com aquela utopia positiva de uma "civilização maquinista", sendo tomado por uma "angústia grave" mais pragmática, colada à realidade do seu presente histórico: o pós-guerra. Ver Kenneth Frampton, L'autre Le Corbusier: la forme primitive et la ville linéaire, *L'Architecture d'Aujourd'hui* no 249, 1987.

4 Dentre os marcos artísticos ocorridos em 1967, podem ser citadas a instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica, que integrava a mostra Nova Objetividade Brasileira, inaugurada no Rio em abril de 1967; o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, que estreou em maio; a própria canção *Tropicália*, composta por Caetano Veloso entre agosto e setembro; a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo grupo Oficina a partir de setembro; a apresentação de *Alegria, Alegria* e Domingo no Parque (de Caetano Veloso e Gilberto Gil, respectivamente) no III Festival da MPB, em outubro; e o romance *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, também lançado naquele ano. Ver Flora Süssekind, Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties, in Carlos Basualdo (ed.), *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture, 1967-1972*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

5 "Minhocão" é o sistema viário formado pelo Elevado Presidente Costa e Silva e o Viaduto Jaceguai, constituindo a chamada Ligação Leste-Oeste de São Paulo, que conecta a Avenida Francisco Matarazzo à Radial Leste.

6 Ver Sérgio Buarque de Hollanda, *Raízes do Brasil* (1936). São Paulo: Companhias das Letras, 1998.

7 "É evidente que o europeu na América nunca se sentiu fixado no continente. Ele tinha deixado o jardim fechado da paisagem europeia e o seu novo ambiente natural era maior, mais hostil e, acima de tudo, menos confinado do que tudo que conhecera até então. O americano foi, portanto, o primeiro europeu a experimentar o fluxo contínuo dos tempos modernos, e a sua literatura mais característica, de Cooper e Melville a Whitman e Twain, celebrava imagens de desabrigo, movimento e fluxo contínuo." Vincent Scully Jr., *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 31.

8 Reproduzo aqui uma observação feita por Nuno Ramos no seminário de arte pública *As cidades e suas margens*, coordenado por mim e por Lígia Nobre, no Itaú Cultural, em setembro de 2009.

Referências

ACCONCI, Vito. *Vito Hannibal Acconci Studio*. Barcelona: MACBA/Actar, 2005.

ARTIGAS, Vilanova. Em branco e preto. *Arquitetura e Urbanismo – AU*, n. 17, 1988.

BANHAM, Reyner. *Age of the Masters: a Personal View of Modern Architecture*. Londres: The Architectural Press, 1962.

BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, n. 1, out.-dez. 1950.

BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARNEIRO, Lúcia e PRADILLA, Ileana. *José Resende*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

CENTRO DE ARTE Hélio Oiticica. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, 1996.

CORRÊA, Zé Celso Martinez. Don José de la Mancha (entrevista a Hamilton Almeida Filho). In: CORRÊA, Zé Celso Martinez, e STAAL, Ana Helena Camargo. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas* (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. L'autre Le Corbusier: la forme primitive et la ville linéaire. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 249, 1987.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhias das Letras, 1998 (1936).

LOPES, Karina e COHN, Sérgio (org.). *Encontros Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, no. 34, São Paulo, Cebrap, nov.1992. p. 63-70.

MORAIS, Frederico. Do corpo à terra. In: DRUMMOND, Marconi (org.). *Neovanguardas*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2008.

MOTTA, Flávio. Paulo Mendes da Rocha. *Acrópole*, n. 343, set. 1967

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. In: RAMOS, Nuno. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

SALZSTEIN, Sônia. Notas sobre a escala pública na escultura brasileira. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Fronteiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

SCULLY JR., Vincent. *Arquitetura moderna: a arquitetura da democracia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SÜSSEKIND, Flora, Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties. In: BASUALDO, Carlos (ed.). *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture*, 1967-1972. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TEIXEIRA, Manuel C. e VALLA, Margarida. *O urbanismo português: séculos XIII-XVIII, Portugal-Brasil*. Lisboa: Livros Horizonte, 1999.

VELOSO, Caetano. Diferentemente dos americanos do norte. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WISNIK, Guilherme. Vilanova Artigas and the Dialectics of Stress. 2G – *Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, n. 54, 2010.

Da arte pública à esfera pública política da arte

*Gisele Ribeiro**

RESUMO: O texto tem como ponto de partida as transformações decorrentes da problematização e consequente politização da noção de "arte pública". Predominante nos discursos interessados na relação entre arte e política a partir dos anos 1970, tal noção vai dando lugar pouco a pouco à expressão "arte e esfera pública". A fim de investigar essa passagem, torna-se necessário aprofundar a reflexão sobre o "público" e o "político". Para isso, recorremos a alguns pressupostos e posicionamentos que, embora tradicionalmente pertencentes ao campo mais específico da teoria política, são produtivos na hora de convocar o potencial político da arte. A discussão avança sobre as diversas possibilidades de entendimento do conceito de "esfera pública", tendo como consequência suas implicações na arte atual.

Palavras-chave: arte pública, arte e esfera pública, o político.

ABSTRACT: The article starts from the transformations propelled by the growing problematization and consequent politization of the notion of "public art". Predominant in the debates related to art and politics since the 1970's, this notion has been replaced by the expression "art and the public sphere". In investigating this passage, it has become necessary to deepen

* Gisele Ribeiro é Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES. Email: giseleribei@gmail.com

the debate over the "public" and the "political". In this context, the text analyses premises and positions that traditionally have been circumscribed to the specific field of political theory, but that have proven to be productive to the discussion on the political potential of art. These debates evolve into different possibilities of understanding the concept of "public sphere" and its implications in current art.

Keywords: public art, art and the public sphere, the political

O texto que apresentamos aqui – derivado de uma pesquisa mais ampla sobre questões políticas implicadas tanto nos "meios" quanto nos "*sites*"[1] da arte – tem como ponto de partida as transformações decorrentes da problematização, e consequente politização, da noção de "arte pública". Com a ampliação dos questionamentos políticos em torno das noções de "meio" e "*site*" – no primeiro caso, através da implicação dos meios de reprodutibilidade técnica com a realidade (cada vez mais compreendida como "realidade social") e, no segundo, como consequência do desenvolvimento das práticas de *site-specific* e das discussões em torno da expressão "arte pública"–, tornou-se necessário investigar os conceitos de "público" e "política", a fim de aprofundar o debate e extrair possíveis posicionamentos para a arte em sua relação com o político. Para isso, recorremos a alguns pressupostos e posições que, embora tradicionalmente pertencentes ao campo mais específico da teoria política, são produtivos na hora de convocar o potencial político da arte. Vale ressaltar já de início que a noção de "arte pública", predominante nos discursos interessados na relação entre arte e política a partir dos anos 1970, foi dando lugar pouco a pouco à expressão "arte e esfera pública". A partir do surgimento dessa expressão, nossa discussão pretende refletir sobre as diversas possibilidades de entendimento do conceito de "esfera pública" e suas implicações na arte atual.

A fim de situar o contexto de afirmação desta transformação, pode-se considerar que, ainda no início dos anos 1990, W. J. T. Mitchell defendia uma mudança de perspectiva com relação à "arte pública" em seu livro *Art and the Public Sphere* (1992)[2], enfatizando a necessidade de se pensar o "público" de modo mais amplo e aprofundado:

> Este livro não é somente sobre arte pública no sentido tradicional – isto é, arte que é encomendada, financiada e pertencente ao Estado. Ao contrário, os colaboradores deste volume dirigiram sua atenção a um conjunto de temas que parecem ao mesmo tempo mais desafiadores e mais contemporâneos: o problema da produção e recepção artísticas com relação a noções de esfera pública em transformação e em disputa. Isso não significa que a arte patrocinada pelo estado ou a relação dos artistas com as várias formas de autoridade pública seja irrelevante; só que isso não nos serve como horizonte teórico e prático de pesquisa. Se a arte pública, como sugere Arlene Raven, "já não é um herói montado a cavalo", isso não se deve somente às transformações na prática artística, mas porque as condições e possibilidades da vida pública [...] sofreram diversas e profundas mudanças nos últimos tempos. A inevitabilidade da esfera pública como tema geral para as artes, como questão que vai além da "arte pública" em sentido estrito ou tradicional, é portanto a questão que conecta estes ensaios (MITCHELL, 1992, p. 2-3).[3]

Já no final dos anos 1990 e início do século XXI, nota-se o predomínio da expressão "esfera pública" junto ao âmbito artístico, ao menos nos contextos anglo-saxões e hispânicos. No primeiro caso, é interessante considerar que a recopilação de textos de Arlene Raven, *Art in the Public Interest* (1989), considerada um marco na transformação da noção de "arte pública", ainda não incluía nenhum artigo que mencionasse em seu título a expressão "esfera pública". Mas no início dos anos 1990, a expressão aparece não somente no livro de Mitchell, que acabamos de citar, como também em textos de Andrea Fraser, "What is Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere?" (1996) e no projeto de Martha Rosler *If You Lived Here* (1991), cuja publicação, a cargo de Brian Wallis, trazia um texto de Alexander Kluge intitulado "The Public Sphere" (1991).[4]

Com relação ao contexto espanhol, poderíamos destacar o projeto editorial – esgotado já desde alguns anos – de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte e Marcelo Expósito, publicado em 2001, intitulado *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa,* além do evento *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español,* realizado em 2005 e que gerou importantes publicações.

As transformações que fazem emergir a noção de "esfera pública" no campo da arte derivam de muitos debates. Podemos apontar como um deles a crítica em torno da subdivisão canônica da arte em gêneros artísticos, onde a "arte pública" começava a ser tratada como mais uma categoria (embora em versão contemporânea) em meio à pintura, escultura etc. Outro foco de discussão, mais contundente quanto à necessidade dessas mudanças, gira em torno

do adjetivo que especifica a categoria, ou seja, o termo "público", que tem a princípio uma conotação bastante limitada, referindo-se basicamente a questões escultóricas quando localizadas no entorno urbano, e vai ganhando pouco a pouco uma densidade de sentidos à medida que a noção de lugar ou *site* (também resultante dos caminhos traçados pela escultura que deram origem ao termo "*site-specific*") vai assumindo seu caráter discursivo.

Ou seja, segundo Miwon Kwon, em seu livro *One Place After Another* (2004) – mas também Benjamin Buchloh em "Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea" (2000) –, sob a perspectiva do desenvolvimento da lógica *site-specific,* a noção de "*site*" teria passado por três estágios distintos: o primeiro estaria ligado às experiências do minimalismo (e ao neoconcretismo em nosso contexto) e seria denominado "*site* fenomenológico ou experiencial"; o segundo já entenderia o *site* do trabalho de arte a partir das propostas da crítica institucional, que Kwon chamaria "*site* social institucional"; e o terceiro, já implicado com as práticas voltadas para a comunidade, se configuraria como "*site* discursivo"; este último concordaria com a tendência mais contemporânea de arte pública "voltada para o interesse público" (KWON, 2004).

Se, portanto, a canonização da expressão "arte pública" chegaria ao seu ponto mais alto no início dos anos 1990 – com publicações como *But is it art? The Spirit of Art Activism* (1995), de Nina Felshin, *Art in Public Interest* (1989) de Arlene Raven, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995)[5] de Suzanne Lacy, e os eventos *Sculpture Chicago* (1995), com curadoria de Mary Jane Jacob, e *Sculptur Projekte Münster* (que acontece desde os anos 1970 a cada dez anos) – este ápice revelou não somente a exigência de mudanças de perspectiva, indicada pela crescente utilização da expressão "arte e esfera pública", mas também, e de modo mais contundente, a necessidade de olhar a questão do público como questão política.

Em vista das muitas críticas elaboradas contra os projetos de "arte pública", o teórico Oliver Marchart argumenta: "Em definitiva, somente uma politização dos conceitos de 'arte pública' e 'esfera pública' podem oferecer uma resposta a estas críticas" (MARCHART, 2007, p. 426).[6]

E continua:

> O que de fato importa é que a arte pública não é pública porque acontece em um espaço público definido em termos urbanos, mas porque acontece em meio ao conflito. Consequentemente, o conceito de arte pública implica o conceito de arte política. [...] Arte pública seria então possível somente enquanto arte política (MARCHART, 2007, p. 426).[7]

Em concordância com Marchart, o debate sobre a "esfera pública" deverá ser afrontado sob a perspectiva do político e será marcado pelo seu renovado interesse tanto por parte do campo da arte quanto da teoria política e da filosofia. Assim, uma reflexão crítica sobre a expressão "esfera pública" não poderia evitar as contribuições de Jürgen Habermas em *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, de 1962, onde o autor, no início dos anos 1960, assume a tarefa de discutir especificamente o termo "esfera pública" (em alemão *Öffentlichkeit*) através de uma análise tanto histórica quanto sociológica da formação do conceito e de suas transformações no transcurso do desenvolvimento da sociedade burguesa e seus dispositivos políticos.

Entretanto, o conceito de esfera pública desenvolvido por Habermas terá como base o Iluminismo e sua concomitante suposição de que tal âmbito poderia se configurar como politicamente neutro caso se ativesse aos critérios da Razão. Os pressupostos de que, primeiro, seria possível prescindir do político através da defesa de uma neutralidade nesta esfera; segundo, de que haveria uma única esfera pública onde o consenso entre todas as partes implicadas poderia ser alcançado, obviamente através da racionalidade; e terceiro, de que a cultura estaria completa e irremediavelmente submetida ao avanço e interesses do capitalismo – o que dá margem à sua visão pessimista com respeito ao papel que esta poderia ter no contexto das sociedades industrializadas – vão fazer com que o pensamento de Habermas se aproxime de pressupostos mais modernistas, baseados na ideia de universalidade e transparência dos espaços da arte.

É importante notar que tal proximidade teria menos a ver com a época em que escreve Habermas que com sua visão e concepção de esfera pública. As considerações de Hannah Arendt (2010) e de Carl Schmitt (2006) sobre o "público" e o "político", ambas anteriores aos escritos de Habermas, serão importantes no questionamento dos pressupostos habermasianos, o que justifica a retomada destes pensadores por teorias políticas contemporâneas. A crítica da neutralidade da esfera pública em Arendt partirá de seu apego à política e, por conseguinte, da necessidade de politização da noção de espaço público, ou "esfera pública" (ARENDT, 2010). Apesar de recair muitas vezes em um elitismo que a afasta de posicionamentos mais contemporâneos, a busca pela autonomia do político, sua noção de espaço público como aquele onde se produz o sentido das coisas no mundo – ou seja, onde se constrói a realidade, através da pluralidade de perspectivas sobre um mesmo objeto –, além de seu repúdio

à domesticação que representaria a tentativa de neutralização política levada a cabo por uma sociedade homogeneizante, são as contribuições de Arendt que marcam uma passagem de abordagens mais próximas aos preceitos modernistas em direção a outras mais contemporâneas, onde a esfera pública política ganha opacidade.

Com o fim de comparar uma visão mais moderna com relação à ideia de esfera pública com outra que estaria mais de acordo com as abordagens contemporâneas, convém tomar o pensamento da teórica belga Chantal Mouffe, cujo posicionamento a respeito é explicitamente contrário àquele de Habermas, além de ter adquirido grande relevância nos debates sobre o político desde os anos 1980, com a publicação de seu livro em autoria com Ernesto Laclau, *Hegemony and Socialist Strategy* (1985). Neste livro e em outros posteriores, Mouffe frisa e reitera a importância de considerar o espaço público como campo discursivo (ponto que ainda a mantém próxima ao pensamento de Habermas), mas empreendendo uma luta contra o essencialismo, segundo ela, persistente em diversas teorias políticas, criticando a estrutura racionalista e universalista que abrigaria a noção de esfera pública habermasiana que considera um obstáculo para a compreensão da esfera pública política.

Entretanto, é preciso esclarecer que Mouffe entende sua diferença com relação aos posicionamentos de autores considerados "modernos" – por se situarem neste âmbito essencialista, racionalista e universalista – não como um problema da modernidade, mas por uma questão que toca a própria periodização do moderno. Propõe, portanto, que não sejam os ideais democráticos do Iluminismo aqueles contra os quais deveríamos nos posicionar ou questionar, mas os resquícios pré-modernos que ainda persistiriam nos pressupostos essencialistas de auto-fundamentação. Recorrendo a Hans Blumenberg, em *Die Legitimität der Neuzeit*, Mouffe defende que existiriam duas lógicas distintas no Iluminismo, uma de "autoafirmação" (política) e outra de "auto-fundamentação" (epistemológica). Embora ambas estivessem articuladas historicamente, uma não dependeria necessariamente da outra. Seria então possível separar aquilo que seria "realmente moderno" (segundo ela, a ideia de autoafirmação) daquilo que seria "meramente uma 'reocupação' por parte de uma postura medieval; ou seja, uma tentativa de dar uma resposta moderna a uma pergunta pré-moderna". O racionalismo, nesta concepção, não seria parte essencial da ideia de autoafirmação, mas estaria presente no discurso da modernidade como parte deste resíduo medieval; daí a limitação que se veria imersa a Razão moderna hoje em dia (MOUFFE, 2007, p. 12).

Apesar de que, esta proposta de compreensão do moderno como discurso que teria que se livrar de uma parte pré-moderna, "falsa", não coincida totalmente com o nosso – originado no campo da arte e que entende o momento atual como aquele cuja ideia de ruptura com o passado é substituída pela reconsideração de questões provenientes de momentos históricos diversos, questionando a própria noção de linearidade histórica (BRITO, 2000) –, no que diz respeito ao termo "pós-moderno", coincidiríamos com Mouffe, já que sua concepção do moderno torna visível o "inadequado do termo 'pós-modernidade'", diria Mouffe, "quando se usa para designar um período histórico completamente distinto que significaria uma ruptura com a modernidade" (MOUFFE, 2007, p. 12-13).[8]

De todo modo, em contraposição à abordagem habermasiana, Mouffe vai defender a existência de uma multiplicidade de esferas públicas, evitando que haja uma questão central ou "interesse comum" que pudesse unir todos em torno de uma só esfera. Ao mesmo tempo, entende que tais esferas nunca poderiam se dar isoladamente, como entidades fechadas, já que a relação entre elas seria imprescindível à sua própria configuração, ou seja, seria parte de seus processos de formação. Assim sendo, apesar da autonomização gerada na formação das diversas esferas públicas – cuja proliferação seria notável a partir das lutas proletárias do século XIX – tais âmbitos não poderiam ser entendidos como esferas totalmente opacas. Por outro lado, Mouffe vai insistir na crítica da noção de transparência, que recusará tanto quando se referir às identidades quanto com relação às esferas públicas – que longe de se conformarem como esferas neutras, cuja transparência seria obtida através da racionalidade, seriam atravessadas e configuradas por antagonismos – (MOUFFE; LACLAU, 1985). Deste modo, as formulações de Chantal Mouffe permitem fugir do impasse entre singularidade, diferença e opacidade, por um lado, e universalidade, indistinção e transparência, por outro. Ou seja, buscam ir além dessas oposições.

Outra contribuição importante de Mouffe para o debate em torno das esferas públicas políticas é seu interesse pela "diferença política", ou seja, a distinção entre "o político" e "a política", que resgata dos escritos de Carl Schmitt. O conceito de "político" elaborado por Schmitt através da divisão entre amigos e inimigos (SCHMITT, 2006) será chave para Mouffe em sua defesa do antagonismo e no posterior desenvolvimento do conceito de "agonismo", através do qual elabora a ideia de uma disputa pública não mais como confronto entre inimigos, mas

entre adversários. O agonismo será sua arma teórica contra a lógica do consenso racional de Habermas (MOUFFE, 2007).

Obviamente estes três autores – Jürgen Habermas, Hannah Arendt e Chantal Mouffe – não esgotam todas as possibilidades de abordagens com relação à ideia de esfera pública.[9] Entretanto, eles representam posições mais específicas, e relacionáveis, sobre as diversas possibilidades de entendimento da noção de esfera pública.

A esfera pública política da arte

Retornando então à arte, ou à esfera pública da arte, já não se trata de tomá-la ou idealizá-la como um espaço neutro, transparente e consensual, mas compreendê-la junto às múltiplas esferas públicas como esferas políticas forjadas por dissensos e confrontações. Assim sendo, contrariamente aos pressupostos da esfera pública de Habermas, uma das possibilidades de atuação da arte incide exatamente no desvelamento daquilo que o consenso geral tende a mascarar. Apostaríamos, como também o faz Chantal Mouffe, em que as práticas artísticas (tanto na América Latina quanto em qualquer outra parte) podem tornar visíveis aquilo que a hegemonia vigente reprime, multiplicando os *sites* onde se poderia questioná-la. A arte poderia se ocupar de intervenções contra-hegemônicas não no sentido de eliminar o poder, mas em direção a uma mudança na ordem vigente, reivindicando outra forma hegemônica desejavelmente mais democrática (MOUFFE, 2008, p. 158-159).

Neste caso, seria preciso manter a atenção no aspecto discursivo que conforma as esferas públicas, mas abrindo mão do ideal de uma "autêntica comunicação" como alternativa à "espúria comunicação manipulada", tal como defende Habermas (como se fosse possível à linguagem, como tecnologia que é, operar de modo transparente).

Por outro lado, com relação à apologia da racionalidade em Habermas, já bastante criticada, não se trata de nos apoiarmos em antigas dicotomias e polarizações entre razão e sentimento, raciocínio e sensibilidade, como acaba fazendo Mouffe ao tentar defender a paixão como antídoto contra a Razão habermasiana. Como nos mostra Carl Schmitt (2006), existem distintas "racionalidades" em curso, ou seja, a racionalidade não pode funcionar como mecanismo neutralizante. Não se trata, portanto, de passar a defender as paixões como as "verdadeiras

motivadoras da política" (MOUFFE, 2007, p. 20), mas de compreender as esferas públicas como âmbitos políticos de enfrentamentos, responsáveis justamente pelo valor simbólico e sentido das coisas no mundo, como vimos em Arendt. Ou seja, as esferas públicas estão comprometidas com a própria constituição das racionalidades.

Resta buscar entrever o político que conforma e subjaz nas distintas paixões e racionalidades, inclusive no âmbito artístico, para além de qualquer pretensão de neutralidade. Em palavras de Ronaldo Brito em "O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo":

> Um raciocínio político mais fino e minucioso, estratégico, vai aparecer, entretanto, como nova modalidade de combate crítico. Um raciocínio analítico, mediatizado, que logre detectar as articulações da materialidade arte e nela possa intervir com um cálculo de eficiência. A presença problemática desse cálculo caracteriza e distingue a produção contemporânea, muito mais do que quaisquer procedimentos formais ou núcleos temáticos. [...] Um cálculo de razão, uma incessante cerebração, passam constitutivamente pelas várias instâncias da arte contemporânea na exata medida em que seu lugar é apenas e radicalmente reflexivo (BRITO, 2000, p. 210-212).

Neste sentido, tanto a arte conceitual anglo-saxã e latino-americana quanto as reflexões de Ludwig Wittgenstein (1994) parecem voltar a ganhar pertinência, se não reduzirmos a primeira a uma arte desmaterializada e as investigações filosóficas wittgensteinianas a uma apologia cientificista própria do positivismo lógico. A tensão entre opacidade e transparência presente em ambas "investigações" é o que permite a crítica de todo tipo de fixação última com relação tanto às práticas artísticas quanto às esferas públicas, mesmo que haja sempre fixações parciais e temporárias. A afirmação do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável da arte é, no nosso entendimento, um pressuposto básico para entender sua relação (política) com as demais esferas.

Concluindo, não se trata de nos agarrarmos ao ideal de transparência, evitando olhar as condições discursivas e institucionais que nos emolduram, de nos negarmos a aceitar as contingências e o caráter político da situação na qual vivemos. Por outro lado, se a defesa de uma transparência – atribuída durante muito tempo à linguagem e motivo de tantas discussões nas formas ligadas à reprodutibilidade técnica – não deixa de indicar uma vontade de deslocamento sem obstáculos em direção ao "outro", não basta tampouco defender a opacidade como

renúncia à exterioridade e à alteridade; ambas posições carregam uma decepção idealista frente aos limites da representação.

Como tentamos argumentar ao longo deste trabalho, a ideia de que a arte configura, por si mesma, uma esfera pública política – cujas relações com outras esferas é permanente e determinante em sua constituição – pressupõe que o campo da arte não poderá nunca se fechar por completo apesar da defesa de sua autonomia. Por outro lado, as práticas que pretendem prescindir do debate em torno do terreno artístico (quando emolduradas por ele) também acabam abdicando da tarefa de tornar visíveis as forças hegemônicas em jogo neste contexto. Repetindo os argumentos de Chantal Mouffe, a crítica de todo tipo de fixação, do caráter incompleto, aberto e politicamente negociável de todo campo só é possível se nos dispusermos a enfrentar os limites e contornos desta constituição.

Notas

1 Manteremos a palavra "*site*" em inglês ao longo do texto por ser um termo atrelado ao desenvolvimento das práticas de *site-specific*. Como sua tradução por "lugar" ou "espaço" não nos parece suficiente para abarcar os sentidos atrelados ao termo, evitaremos também a inserção entre colchetes da tradução em português.

2 O livro é uma recopilação de textos organizada a partir do simpósio Art and Public Spaces: Daring to Dream, realizado em Chicago, em 1989.

3 Tradução nossa.

4 Deve-se considerar que a primeira tradução para o inglês do livro de Jürgen Habermas sobre a "esfera pública", que comentaremos adiante, data de 1989. Se isso é um sintoma ou causa da crescente utilização do termo neste contexto artístico é difícil averiguar.

5 Esse livro surgiu a partir de uma conferência sobre arte pública no California College of Arts and Crafts em 1989.

6 Tradução nossa.

7 Tradução nossa.

8 E mais: "Cuando caemos en la cuenta de que el racionalismo y el universalismo abstracto, lejos de ser elementos constitutivos de la razón moderna, eran en realidad reocupaciones de posiciones premodernas, está claro que cuestionarlos no implica rechazar la modernidad, sino aceptar las posibilidades inscritas en ella desde el principio" (MOUFFE, 2007, p. 12-13).

9 Outros autores interessantes também merecem atenção, como aqueles derivados da tradição autonomista italiana, como Paolo Virno, em *A gramática da Multidão* (2001) e Michael Hardt e Antonio Negri, em *Império* (2000), ou Nancy Fraser e suas contribuições sobre as possíveis "contra-esfera públicas", em *Justice Interruptus: critical reflections on the 'postsocialist' condition* (1997), ou Alexander Kluge e Oskar Negt e suas reflexões sobre uma esfera pública proletária que se contraporia a esfera pública burguesa de Habermas, no texto *Esfera pública proletaria y experiencia* (1972).

Referências

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordá; EXPÓSITO, Marcelo (eds.). Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. In: *Revista Arte & Ensaios*, n. 7, p. 178-197, nov. 2000.

CARRILLO, Jesús; et al (eds.). *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona / San Sebastián / Granada: MACBA / Arteleku / UNIA, 2004.

FELSHIN, Nina (ed.). But is it Art? The Spirit of Art as Activism. Seattle: Bay Press, 1994.

FRASER, Andrea; ALBERRO, Alexander (ed.). What is Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? In: *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

FRASER, Nancy. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the 'Postsocialist' Condition*. Londres / Nova York: Routledge, 1997.

HABERMAS, Jürgen. HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

JACOB, Mary Jane; BRENSON, Michael; OLSON, Eva M. (eds); *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*. Seattle: Bay Press, 1995.

KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar. *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt / Main: Edition Suhrkamp, 1972.

KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge / Londres: The MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain*: *New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1994.

MARCHART, Oliver. Public Art. In: FRANZEN, Brigitte; KÖNIG, Kasper; PLATH, Catarina (eds.). *Sculpture Projects Muenster 07*. Münster: LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 2007.

MITCHELL, W. J. T. (ed.). Art and the Public Sphere. Chicago / Londres: University of Chicago Press, 1992.

MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres / Nova York: Verso, 1985.

MOUFFE, Chantal. Cultural Workers as Organic Intellectuals. In: SCHMIDT-WULFFEN, Stephan; et al. (eds.). *The Artist as Public Intellectual?* Wien: Akademie der Bildenden Künst Wien/Schlebrügge Editor, 2008.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA / UAB, 2007.

RAVEN, Arlene (ed.). Art in Public Interest. Nova York: Da Capo Press, 1989.

ROSLER, Martha; WALLIS, Brian (ed.). *If You Lived Here: the City in Art, Theory and Social Activism*. Nova York: Dia Art Foundation, 1991.

SCHMITT, Carl. *El concepto de lo político*: Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios. (versión de Rafael Agapito). Madrid: Alianza Editorial, 2006.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la Multitud: Para un análisis de las formas de vida contemporâneas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

As probabilidades desiguais de Francis Bacon

*Ana Godinho Gil**

RESUMO: A arte e a política ligam-se através de uma prática crítica, de uma micro-política. As possibilidades de experimentar uma liberdade inesperada trazem o infinitamente improvável. Francis Bacon faz com as imagens essa experimentação por "razões estéticas". Captura um "real" que diz ser o mais real, dá-lhe uma presença, torna-o mais intenso. Captura forças em falta e a aparecer sempre novas. Simplifica até à realidade, abrevia até à intensidade. Pinta sensações, compõe, com um novo potencial para pensar que faz mesmo pensar e criar.

Palavras-chave: micro-política, forças, real, imagem

ABSTRACT: Art and politics are bounded through a critical practice, a micro-politics. The possibilities of experiencing an unexpected freedom bring the infinitely improbable. Francis Bacon experiments with images for "aesthetic reasons." He captures a "real" that he claims to be more real, he gives it a presence, making it more intense. He captures missing forces, which always appear new. He simplifies to get to reality, and abbreviates into intensity. He paints sensations, he composes, with a new potential in order to think and create the new.

Keywords: micro-politics, forces, real, image

* Ana Godinho-Gil é pesquisadora do Instituto de Filosofia da Linguagem da Universidade Nova de Lisboa. Publicou vários ensaios no campo da estética, entre os quais *Linhas do Estilo - estética e ontologia em Gilles Deleuze*, Lisboa, Relógio d'Água, 2007, *O Humor e a lógica dos objectos de Duchamp* (em coautoria com José Gil), Lisboa, Relógio d'Água / IFL, 2011

1. A arte e a política podem experimentar uma liberdade inesperada como uma força em falta e a aparecer sempre nova. Propomo-nos nesta análise, tratar de alguns aspectos dessa possibilidade de experimentar e tomaremos ambas enquanto práticas que implicam certas operações precisas - realmente manuais, quer dizer, que implicam o uso de uma mão absolutamente liberta para realizar o que é infinitamente improvável. Como se o pensamento entrasse em um devir-mão e a mão em um devir-pensamento, nesse instante não se sabe quem é quem e aí se pudesse tornar visíveis "coisas" que noutras condições não ousariam aparecer. Talvez, então, se trate de uma nova "política" – uma micro-política – e de uma nova arte. Arte e política estão ligadas, de acordo com o que nos propomos, de forma crítica e necessária. Para lá das sensações triviais abre-se, assim, um potencial novo uso. Um novo uso das sensações, dos sentidos, das práticas e do pensamento. Novos corpos são necessários.

O que Francis Bacon (1909-1992) pinta parece estar bem próximo de nossos propósitos. Algo novo, novas imagens, novas possibilidades com as quais se pode criar realidade. Francis Bacon "fazedor de imagens" pinta para obter uma presença e não esconde nada - "o próprio fundo do real" ou uma inconsciente realidade tornada força. Trata-se de apanhar as coisas aí mesmo onde elas nascem, não na origem, mas no meio (de um processo). São, então, forças invisíveis a aparecer, "como se o ato de pintar resultasse necessariamente de uma espécie de exacerbação, dado ou não no que é considerado como a base, e como se a realidade da vida não pudesse ser captada senão sob uma forma gritante, gritante de verdade..., este grito devia ser, se ele não é engendrado pela própria coisa, o do artista possuído pela raiva de apanhar". (LEIRIS, 2004, p. 15) E a única oportunidade para responder ao intolerável, ao horror e à crueldade, implica a captura de forças que intervêm no processo de criação, implica viver o que é invivível de outra maneira.

Com uma lucidez privada de toda a esperança, Francis Bacon confidenciará a David Sylvester que se sente rodopiar entre a vida e a morte como uma moeda que se atira ao ar para se jogar cara ou coroa. Mais real é assim o gesto efetivamente feito: sentir-se rodopiar quando se atira ao ar é um fato e é o mais real. É a força brutal de uma coisa, que inesperada, também parece inevitável. Pintar a violência do real está inscrito na matriz do seu próprio processo de criação. Trazer a violência para pintura não é trazer a violência da guerra, mas a violência da própria realidade. A violência abre-se sobre qualquer coisa que é rara. O que pode precisamente produzir arte.

Francis Bacon faz o que faz por "razões estéticas" para conseguir qualquer coisa mais aguda e precisa. Literal, porque é a única "maneira possível de o pintor ir buscar a intensidade da realidade", essa mesma que ele tenta capturar e que lhe dará uma espécie de poder que é só seu. Uma espécie de energia criadora de intensidades que têm de ser de uma "simplicidade sofisticada" – assim, simplificar até à realidade, abreviar até à intensidade. Apanhar certo ritmo e, rodopiando, sobrevoando os abismos, isolar, distorcer, deformar, dissipar até à imperceptibilidade. Há uma literalidade da vida que sai da sua pintura como sai uma respiração por mil aberturas imperceptíveis.

Francis Bacon escapará aos saberes constituídos, ao controle e aos poderes dominantes com uma espécie de espontaneidade rebelde, uma estranheza inqualificável e uma extraordinária vitalidade. Trabalha nas fronteiras, nos limiares e com eles. A sua singular "presença" é definida por Michel Leiris como essa que para "um homem sem ilusões é o fato de existir". (LEIRIS, 2004, p. 132) Francis Bacon, "ferozmente ávido de realidade", começa a pintar no momento mesmo em que uma *probabilidade desigual* de haver pintura se torna quase uma certeza.

Não é uma maneira de se proteger, é antes aquela que enfrenta, afronta e ultrapassa a linha mortífera que rouba constantemente a vida. Roubam-nos forças vitais a cada instante. São essas mesmas que Francis Bacon arranca de lá e rouba-as também, desse lugar que as aprisiona, restituindo o real ao real. Cria intensidades novas. Novas para a vida e para o sentido.

O que o horror e a violência nos subtraem, a arte e a criação trazem de volta, em um retorno não do mesmo mas da diferença. A cada tela, em um grito, em um guarda-chuva, em um lavatório, esvai-se qualquer coisa mortífera. Em Francis Bacon, uma política, ou melhor uma micro-política, faz devir - uma luz, uma linha, um som, um movimento ganham cores novas. Há uma prática e nela há qualquer coisa de subversivo e revolucionário com implicações na criação e no pensamento, não se ficará mais no mesmo lugar. Romper com o figurativo, eliminar o sensacional produz uma abertura que pode ser micro, mas é nela que todas as coisas se jogam. Não querer pintar o horror, neutralizá-lo. Não mais contar uma história. Não mais explicar, nem interpretar - "afinal, não estou realmente a tentar dizer alguma coisa, estou a tentar fazer alguma coisa". (SYLVESTER, 1993, p. 198) Sem porquê, como:

> A rosa é sem porquê; floresce porque floresce,
> Não cuida de si própria, não pergunta se a vemos.
> (SILESIUS, 1991, p. 49)

Experimentar novas maneiras de ver, novos regimes de produção da realidade é a potência da pintura de Francis Bacon - sua realidade é o que é pintado. Francis Bacon torna-se pintor-caos, e daí, dessa zona conseguida, emerge a coisa real, saem sensações intensas que agem e são capazes de fabricar a obra de arte, de produzir uma nova vida. Deseja-se uma nova Figura e ela sai do caos. Deseja-se a inevitabilidade de uma imagem. Deseja-se distâncias e novos corpos. O próprio desejo que se deseja e se alarga e estende por todo o espaço, abre rupturas, quebra e desfaz ordens e níveis, limiares, hierarquias e organizações, fazendo emergir singularidades, pequenos acontecimentos silenciosos que são como a formação de novos mundos. O desejo é aqui desejo de realidade. Francis Bacon sente-se em casa com o caos, deseja-o. O caos, o que faz é sugerir-lhe imagens. No seu caso, diz: "eu adoro viver no caos". (SYLVESTER, 1993, p.190) O caos o permite não antecipar, é tomado inconscientemente pelas imagens que emergem sem saber de onde vêm. Dele, desconhecido, como de um abismo sem fim, saem novos espaços-tempos, zonas neutras, indiscerníveis e forças que os atravessam inteiramente.

As imagens de Francis Bacon são imagens-choque. Choque de linhas e cores, sensações que produzem "Figuras". Pura simplicidade, "economia" em função de todas as forças que se exercem sobre um corpo. "O corpo é a Figura" (DELEUZE, 2011 p. 59) e o improvável pode nascer daí, de onde menos se espera, do instinto puro. Da figura sem horror. O poder do futuro já está aí, e não está, como diz Deleuze. É necessário uma luta, um combate real. O que vier vem desse combate ganho. O sorriso e o grito têm em Francis Bacon a mais estranha das funções. O sorriso grita como a vida grita à morte e quando essa força é a morte, ao torná-la sensação pictórica, torna-a intensamente poder de vida. Mas, "precisamente a morte já não é esse algo de demasiado visível que nos faz fraquejar; é antes essa força invisível, que a vida detecta, desaloja do seu esconderijo e dá a ver no ato de gritar" (DELEUZE, 2011, p. 119); podemos acrescentar que intensificada dá a ver diretamente, no ato de rir, o seu poder.

Imperceptível, demasiado invisível, não interpretável, inconsciente tornado molecular, não figurativo e não simbólico, só micro-percepções o captam: "o não-figurativo do desejo". Francis

Bacon faz imagens para não serem encontradas. Estão aí diretamente, moleculares, a agir e a ressoar, em outra escala e com outras formas.

"A tarefa da pintura define-se como a tentativa de tornar visíveis forças que o não são." É o que faz Francis Bacon e tem de ser absolutamente severo. A boca aberta que grita, "como um abismo de sombra", a cada grito traz à visibilidade, à presença, a violência, o intolerável, as dores e os horrores ultrapassados – "pintar o grito, mais do que o horror", diz: "pintarei cada vez menos o horror visível". Não um sentimento, mas uma força. São sempre forças invisíveis que nos fazem gritar a vida intensa. Não se trata de modo algum de colorir um som particularmente intenso. Trata-se de capturar forças vindas do caos. Umas serão isoladas, outras deformadas até chegar à dissipação máxima, à imperceptibilidade. Francis Bacon procura forças de vida capturadas no real. Vivo é o grito como viva é a pintura, vivo, mesmo, no sentido de não ser interpretável, em carne viva, imediato, movimento singular e sem lugar, corpo-sombra (veja-se *Study for Portrait*, 1949, *Head VI*, 1949 ou *Study after Velásquez*, 1950). O corpo que grita rompe os seus limites orgânicos, abre um espaço novo e abre-se nesse espaço. É a realidade de um corpo que tem a oportunidade de sentir intensamente para além do sentir de um sujeito.

As coordenadas serão outras: linhas secretas de desorientação ou de desterritorialização – utopia. Deleuze pergunta: quais as razões para que Bacon veja no grito um dos mais elevados objetos da pintura? Porque o grito é um caso "especial" que é obrigatório considerar. E responde: o grito não se confunde de todo com o "espetáculo visível perante o qual se grita, nem mesmo com determinados objetos sensíveis cuja ação decompõe e recompõe a nossa dor. Se gritamos, é sempre como vítimas de forças invisíveis e não sensíveis que transtornam tudo o que possa ser espetáculo e que ultrapassam mesmo a dor e a sensação". (DELEUZE, 2011, p. 117) O grito é cego, mas vê o futuro como os seus "poderes diabólicos". Com ele trará monstros assustadores, espécies que nunca suspeitamos que existissem e ninguém antes tinha revelado. O grito denuncia, luta contra a ignomínia, contra a ameaça de perda e contra a morte. Inquietante e desconhecido, incerto em cada um de nós que bem gostaríamos de o captar, modificável a cada instante, saído de um espaço neutralizado, variável, como o tempo que passa e de súbito aparece qualquer coisa, uma onda, um acidente, uma tormenta, uma desordem. Sinais de mudança que aparecem nas transições, nas passagens, no entre dois, brusco anúncio, perturbador e perturbado, de uma mudança de estado, a esgueirar-se,

dificilmente contido no círculo ou no cubo, deformado, feito de afetos, não de sentimentos. Abominável às vezes, vindo de uma angústia iminente, que sobrevém tênue mas nítida. A presença é histérica, porque dá a ver diretamente.

2. Simplificar até à realidade, abreviar até à intensidade. Começar a pintar e pintar. Como fazer para que a pintura não seja ou não reapareça como um cliché? Como trazer o novo que falta? Como agarrar e capturar forças cósmicas desiguais?

Francis Bacon insiste em que o artista deve, antes de tudo, limpar a tela, lutar contra essa figurabilidade pré-pictural como quem luta contra um destino, uma herança, uma necessidade, desorganizando-a, dando uma oportunidade ao improvável. Bacon limpa para esvaziar a tela dos clichês, das percepções já feitas, do vivido subjetivo. Há toda uma categoria de coisas a eliminar, a rejeitar. E não chega a "maltratar", deformar ou transformar ou mesmo isolar, por ser ainda "demasiado intelectual", demasiado abstrato. Para se operar uma ruptura completa e ter uma relação direta com o real é preciso alcançar o limiar a partir do qual não se pode mais voltar atrás, impedindo os clichês de renascerem. As imagens têm de poder fazer explodir os velhos clichês, e nada será como antes.

O passado deixa de existir. Francis Bacon entra pela vida cotidiana já lá estando, com todos os meios e materiais. Traça linhas sem passado, sem presente e sem futuro, com um material complexo que não se encontra em uma "coisa qualquer". Ele abre um espaço de tensão entre todos os tempos e espaços. Com os procedimentos mais violentos, as técnicas mais demolidoras, apanha o que resiste. Com a criação, a matéria inesgotável, sempre prestes a entrar e a sair do caos imprevisível, é levada ao extremo. Uma desterritorialização sem fim quebra as formas, desloca e decompõe, dissocia os materiais. Uma espécie de desmaterialização torna a vida "inorgânica" e o movimento "infinito", como diria Deleuze.

Na ruptura, não é apenas a matéria do passado que se volatiliza, mas a forma do que aconteceu, algo imperceptível e molecular se passou em uma matéria volátil. Um ângulo de transparência cortou radicalmente, apagou e fez desaparecer de vez os automatismos, para captar forças invisíveis: "Eu pinto forças e não imagens", afirma Bacon, em uma clara crítica às concepções psicológicas ou que fazem das imagens o fim da pintura. Pode dizer-se que pintar sensações seria, para ele, um trabalho de desmoronamento e abolição da representação e da

conceptualização em que toca e põe a nu uma realidade sempre em tensão, usando meios irracionais (processos específicos de limpeza da tela, deformação dos corpos, escolha de tons e de posturas) – acidentais, vindos do instinto. Captura o transitório, o fugitivo, o contingente para fazer surgir uma "zona de indiscernibilidade". Desfaz falsas percepções, o sensacional estereotipado, as crueldades que dominam a nossa vida de todos os dias. Aquilo a que se chama clichês, esses que são profundamente violentos, deseja poder varrê-los, limpá-los inteiramente de sua pintura. Desfigurá-los, o que aqui significa: que deixam de ser figurativos, de figurar, de representar um objecto, de narrar uma história, de ilustrar uma situação. "Acede às novas figuras aquele que sabe transpor o limite". (DELEUZE, 2000, p. 34) Para se poder libertar uma Figura que seja um fato passa-se para o outro lado. Aceder implica mudar de natureza, fazer variar as distâncias que não variam sem entrar em outras multiplicidades, que não param de fazer-se e desfazer-se.

Fazer = dissolver, enquanto primeira operação para a criação. É dela que Bacon extrai a realidade que é, na verdade, uma coisa singular que faz desaparecer outra. O desaparecimento-dissipação não é para ser compreendido enquanto efemeridade, mas corresponde mais a um irrisório, absolutamente não localizável, contudo intensamente presente. O irrisório, talvez pequeno demais, é condição para fazer aparecer essa coisa singular, que ousa sem mais nem porquê. Fazer = dissolver desencadeando o próprio caos. Bacon encontra as condições que definem um novo regime: a Figura assignificante que faz o plano de composição, os procedimentos rigorosos que abrem os espaços desérticos que nós testemunhamos, o olho tátil, a mão livre, uma nova prática da percepção e dos processos de criação.

É necessário rapidamente fazer "marcas livres", acidentais, no interior da imagem pintada, para destruir nela a figuração nascente e poder dar uma chance à Figura, que é *o próprio improvável*. Extrair a Figura improvável das probabilidades figurativas desiguais. Tais marcas são acidentais, (as mais reais, porque não foram modificadas pelo pensamento consciente) "ao acaso", quer dizer: uma vez feitas não designarão mais as probabilidades. Trata-se agora de um tipo de escolha ou de ação sem probabilidade. Essas marcas podem ser ditas não representativas, justamente porque elas dependem do acaso e não exprimem nada: elas só dizem respeito à mão do pintor. As marcas são manuais, feitas pela mão livre, ao acaso. Podem ser traços e linhas, podem ser manchas e cores sobrepostas, desfigurando um corpo, prolongando uma boca, criando uma zona de indeterminação num detalhe irrisório. Marcas

involuntárias, irracionais, insignificantes e assignificantes, confusas, feitas com uma esponja, um trapo, uma escova, como se a mão ganhasse uma independência desconhecida e começasse a traçar marcas que não dependem mais de nossa vontade. A mão vem desorganizar o olho e o figurativo, provocando uma catástrofe. A mão assim louca tornar-se-á operatória: as linhas e as zonas tornam-se assignificativas e não representativas. Por si só a mão não é um fato mas um meio que o torna possível. É um caos, uma catástrofe que pode gerar uma ordem e um ritmo, *caos-germe.* Os procedimentos de limpeza que abrem para outro espaço--tempo são já um uso político, se se quiser subversivo e revolucionário que ligam a arte à política. Os corpos de Francis Bacon são corpos políticos no sentido mesmo em que deles saem forças novas para fazer aparecer também novas sensações, desconectadas da doxa habitual, fazendo-a explodir. São corpos que captam e conservam energia para um novo real.

Por que há em Francis Bacon esta possibilidade política e artística? 1. Porque há uma singularidade nua nas cores, na vida e no movimento que sai da tela, que rompe e abre ao mesmo tempo uma fissura e deixa entrar esse real procurado. São forças de criação e de invenção sempre contemporâneas a agir sobre a linguagem e as sensações e permanentemente a demolir os clichês. É uma luta sem tréguas que só a arte e a política, neste sentido, têm o poder de levar a cabo. Mesmo que para isso tenham de o fazer subterraneamente, inconscientemente, ao acaso. Bacon suspeitava fortemente que o acaso e o inconsciente conspiravam para trazer essas forças vitais que ressoam em todas as direções. 2. Porque Bacon trabalha com esse ínfimo efêmero, imperceptível que ele "vê" à sua maneira como a política "vê". São os corpos intensificados com novas capacidades (de sentir, de movimento, cor e pensamento) a escapar-se e a autonomizar-se. Ver no dado o não dado, que faz devir, pintar não o horror, mas entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível. A política e a arte saem do movimento novo, da tela pintada. Pintar sensações, compor, com um novo potencial para pensar que faz mesmo pensar e criar.

Depois da mão, o desigual aparecerá nas misturas de cor, na espessura, na luz. Potência manual sobre uma tela, potência manual a ressoar no pensamento, potência manual a fazer macroscopicamente uma política, a subverter de vez o domínio da visão e a provocar constantemente desequilíbrios. Restituir ao conceito de política com o fazer artístico, um movimento livre dos corpos vê-se claramente em Francis Bacon. O olho tátil e a mão livre dos automatismos são alguns dos procedimentos mais complexos, tornados operações que

atingem diretamente o cérebro e que nos dão oportunidade de escolher, de pensar e de estar verdadeiramente no real. Só uma micro-política da percepção nos pode salvar. Francis Bacon desafia as relações dominantes e constituídas do nosso cotidiano, do ver, do ouvir, do sentir, do pensar e faz para que não se veja, nem se ouça, nem se pense, precisamente. E será a mão enquanto é catástrofe a produzir outra coisa. A mão desenha e traça o percurso possível da matéria-movimento-infinito e em algum momento precisará intervir para limpar a tela e para fazer aparecer as forças envolvidas. Emanações, melhor, "energia" (SYLVESTER, 1993, p. 175) tornar-se-ão pura presença. Os corpos, as Figuras na pintura de Bacon são energia pura. Emissões de luz.

Circunscrever o improvável é o que faz a mão, mesmo que não permaneça jamais no lugar em que julgamos poder localizá-lo. Porque se esgueira e aparece irrisoriamente nos corpos, nas sensações, como na água, no fogo, na areia e no pó e no ar, no quente e no frio, no seco e no úmido… todos os elementos do universo capturados em um corpo intenso… movimento quase…. ou micro-movimento ou movimento infinito. E, no que não nos diz, diz-nos, diz-nos da sua singularidade quase informe, do seu tempo errante imprevisível, no espaço que abre, um X em mil rostos e paisagens. Sem representação, irrepresentável passagem. Testemunha de impossibilidades possíveis, familiar e inquietante estranheza luminosa que sai pela boca e nos liga ao caos da noite. Energia, pois que toca o sangue e a carne e os ossos, para nos dar o real mais real que Bacon procura. Não o espectáculo do mundo, mas sensações límpidas a aparecer em cada tela. O horror e a violência estão lá fora ou cá dentro, nas ruas, nas notícias, fazem-se com as decisões dos homens, com as guerras, as violações, os massacres. Na obra de Bacon pelo contrário o que está lá dentro, que somos nós também, é outra coisa, é claro, e nu, feito de nudez incomparável, nitidamente imperceptível.

As sensações, agentes de minúsculas transformações cromáticas nascidas da mão liberta, fazem devir os corpos. Pálidos, vivos ou descoloridos ou descaídos, deformados, espasmódicos, a mudar de cor, luminosos, abjetos, inquietantes, insustentáveis. O corpo muda, é um fato, e há de sobreviver e subsistir ao apagamento. (veja-se *Sand Dune*, 1981) Bacon pratica uma nova percepção para aceder às forças que não reconhecemos nem controlamos.

Segundo um ritmo de estações estranhas, Bacon abre no tempo e no espaço um deserto. Somos, assim, feitos de figuras deliquescentes, dissolvidas, dissipadas. Vemos o

que vemos, sentimos o que sentimos em toda sua literalidade. Toda a tela é feita de cores, de traços, de sombras e de luz. Uma criação feita de abismo, no vazio, energia explosiva das sensações extremas. Sem mediações, entramos naquele laranja intenso, mortífero, ou daquele preto de abismo sem fim, no encarnado vivo. Estamos nitidamente lá, sem sabermos onde. Sentimos na carne e não na pele uma tensão nova, um desejo sem medida, imediato e inatingível, por isso quase sorrimos, ou sorrimos mesmo, diante de um quadro. Há um ar, no espaço novo, que se abre na tela, e pode-se, enfim, realmente respirar, ganha-se um tempo de vida. Os quadros de Bacon visam uma nova ordem no mundo. Uma micro-política aparece no exato instante em que Bacon pinta "o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou o falhanço", e consegue "erguer Figuras indómitas, indómitas por sua insistência, por sua presença". (DELEUZE, 2011, p. 120)

As cores, os gritos, as linhas, a luz, o movimento, as Figuras são as imagens da diferença, do eu dissolvido, do puro devir, da imanência. Arrancadas aos pedaços do mundo e trazidas à presença da pintura. Em carne viva. (veja-se *Painting,* 1946) Corpos vivos, políticos, histéricos, saem dos massacres, das catástrofes, da guerra, das violações, das notícias, da dor intolerável, insuportável, que contamina nossas vidas. Estão aí sem nada comunicar. Encontramos o real. Encontramo-nos no real. Uma economia política através da pintura. Energia desmedida ou em falta sai dos corpos, e escapa-se, linhas de fuga abrem espaço no deserto. Sensações em bloco, afetos de cores. (Desejo puro. Novos corpos, novas relações. De novo o desejo.) Acontecem realmente na vida e na arte. Da violência dos clichês para uma nova relação de forças, a realidade segundo Francis Bacon. Antes de começar a pintar já estamos povoados de mil coisas. O cheio em vez do vazio. Depois, trata-se de abrir, rasgar, romper, limpar, procedimentos exaustivos, revolucionários, subversivos, forças políticas e artísticas singulares a agir como um "diagrama" para atingir um novo, nunca antes visto.

Enfim, conseguir trazer o real à visibilidade da arte só pode ser uma micro-política, uma linha de fuga molecular, um ato subversivo, na medida em que o poder está sempre a fabricar a ilusão do real e a seguir o movimento da lógica dominante, não deixando espaço para o excesso, para a surpresa, para a invenção, a desobediência, o inesperado ou o acaso. Que política? Que desejo? O avesso inquietantemente familiar em que Bacon nos obriga a entrar, leva-nos de maneira inevitável para onde não estamos e para onde não esperamos, escapamo-nos. Esse avesso é simultaneamente imperceptível e presente, estranho, mas livre e autónomo,

não submetido jamais às condições empobrecedoras da vida banal. Ser livre que se conserva e desenvolve, criação inesgotável de Vida e de Pensamento. Francis Bacon alcançará uma liberdade que será só uma areia ou pó, erva, um jato de água.

Referências

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon-Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Lisboa: Ed. Século XXI, 2000.

LEIRIS, Michel. *Francis Bacon, face et profil*. Paris: Albin Michel, 2004.

SILESIUS, Angelus. *A rosa é sem porquê*. Lisboa: Vega, 1991.

SYLVESTER, David. *Intreviews with Francis Bacon*. Oxford: Thames and Hudson, 1993.

entrevista

Cinco Questões por uma Prática Contemporânea com Suzanne Lacy[1]

por Thom Donovan

A carreira de Suzanne Lacy como artista, educadora e ativista abrange várias décadas e importantes movimentos na história da arte contemporânea (arte feminista, novo gênero de arte pública [expressão cunhada pela artista] e, mais recentemente, prática social). Isso proporciona um dos mais importantes modelos que temos de uma prática que explora dinâmicas sociais complexas e questões políticas, sem se afastar do lugar da arte enquanto fonte de imaginação e como catalisadora de mudanças. Trabalhos recentes de Paul Chan, Rick Lowe e Tania Bruguera têm atraído bastante atenção por suas colaborações com comunidades em conflito. No caso de Chan, no nono distrito de Nova Orleans pós-Katrina (*Waiting for Godot New Orleans*); no caso de Lowe, o terceiro distrito, pobre, afro-americano de Houston (*Project Row Houses*); no de Bruguera, as comunidades de imigrantes estabelecidas em Corono, Queens (*Immigration Movement International*). Críticos e defensores desses trabalhos mencionam a duração como um de seus elementos-chave, reconhecendo o valor potencial de trabalhar dentro de comunidades durante longos períodos. Visto que Lacy tem sistematicamente desenvolvido processos em comunidades específicas, alguns podem considerá-la como importante precursora de artistas contemporâneos que usam projetos de arte como meio de expandir processos de engajamento, colaboração e de crítica política. Na entrevista a seguir, Lacy discute vários projetos nos quais a duração tem sido a chave para o sucesso, não sendo menos importante uma recente colaboração com o Knowle West Media Center[2], que busca fundar a "Universidade do Conhecimento Local" em Bristol, Reino Unido. Outro projeto significante é *Beneath Land and Water: A Project for Elkhorn City*, no qual Lacy e seus colegas retornam múltiplas vezes à pequena cidade apalachiana[3] para trabalhar com residentes no desenvolvimento de recursos turísticos.

Suzanne Lacy, Susan Steinman e Yutaka Kobayashi
Beneath Land and Water: a Project for Elkhorn City, 2001~.
Foto: SL Steinman
(Fonte: http://blog.art21.org/2012/11/13/)

Lendo a obra *Leaving Art*, (2010), coletânea de textos de performances, ensaios e declarações englobando a carreira da artista, fiquei impressionado com a relevância desses escritos, como foram escritos a partir de uma necessidade de comunicar-se com seus contemporâneos e de refletir sobre o desenvolvimento de sua prática em relação a questões mais amplas da história da arte. Central à coletânea é o comprometimento com a arte enquanto trabalho de vida que se esforça em desalienar o particular e o político, a autobiografia e a vida social. Suzanne Lacy assume tal *ethos* a partir de Judy Chicago e de Allan Kaprow, que atuaram como mentores no início de sua carreira, mas também em relação a uma permanente conscientização da vulnerabilidade de indivíduos que vivem em comunidades economicamente e politicamente marginalizadas. Tomando seu próprio corpo como lugar desta vulnerabilidade nas primeiras obras como *Falling Apart* (1976), no qual se vê a artista nua e aparentemente eviscerada em fotografias, e os corpos de outras mulheres em obras como *Three Weeks in May* (1977; e outra vez em 2012), no qual ela monitora a frequência de estupros em vários bairros de Los Angeles, Lacy eventualmente se move em direção a territórios menos familiares: por exemplo, adolescentes afro-americanos de Oakland em *The Roof is on Fire* (1994, parte de uma série de dez anos); ou famílias colombianas impactadas pela violência em *The Skin of Memory/ La Piel de la Memoria* (1999, revisitada em 2011); ou pacientes com câncer em *Cancer Notes: 7 Day Genesis* (1991). Usando a conversação como seu principal meio e tomando decisões estéticas baseadas tanto em respostas empáticas quanto em uma consciência de territórios sociais complexos, Lacy atua principalmente como uma comunicadora – alguém que pode aproximar outras pessoas, ainda que apenas para expressar suas diferenças e seu dissenso de maneiras transformadoras.

Suzanne Lacy and Pilar Riano
Skin of Memory, 1998-1999.
Foto: Carlos Sanchez
(Fonte: http://blog.art21.org/2012/11/13/)

1. Qual é a sua formação como artista e como essa formação informa e motiva sua prática?

Eu cheguei ao CalArts[4] no seu primeiro ano no campus Valencia. A arte feminista, a escrita e os programas de design me desalojaram de minha formação pré-médica – a combinação de política (neste caso, o feminismo) com arte era irresistível. Justiça sempre foi uma grande questão para mim. Quando adolescente, eu procurava pelos primeiros textos pré-feministas e pela escrita sobre raça e pobreza. Felizmente, minha família encorajou esses interesses. Eu estava na faculdade durante os protestos da guerra do Vietnã, o movimento Black Power e a greve dos trabalhadores agrícolas.

No CalArts, a prática da experimentação não era apenas aceita mas desejada: uma imagem não teria necessariamente que resultar em uma pintura ou escultura, mas poderia se tornar uma ação, uma performance ou um gesto, documentado em fotografia ou vídeo. Com a performance, podíamos explorar muitas ideias. Filosofia, psicologia e sociologia foram importantes fontes para o trabalho, da mesma maneira que os problemas raciais e imagens da cultura popular.

Essas influências são evidentes em minhas escolhas de temas, mas elas também influenciaram os formatos de meu trabalho. Eu me interesso pela "forma" das ideias, dos relacionamentos e dos processos sociais. Não sou uma *expert* em nenhum meio de arte, contudo, é claro, desenvolvi alguma *expertise* em performance e instalação ao longo dos anos. Muitos de nós daquele tempo somos generalistas. Meus interesses refletem o momento específico no qual entrei na cena artística de Los Angeles, especialmente em relação tanto ao início da arte da performance e ao surgimento da arte feminista como da *community-based art*.

2. Você acha que há necessidade para o tipo de trabalho que você tem feito, em função do campo ampliado das artes visuais e das maneiras que as práticas estéticas podem formatar o espaço público, a responsabilidade cívica e a ação política? Por que sim ou por que não?

Tem que haver alguma arena para aqueles de nós que não fomos dragados para trabalhar em favor do capitalismo. Os artistas das práticas sociais tendem a se interessar por novas formas de produção, aquelas que mudam de acordo com as situações sociais e políticas. Em certo

sentido, nós operamos como outros ativistas, porém nossa atenção à forma é com frequência completamente diferente. Os artistas visuais têm maneiras inventivas de observar e abordar os problemas. Em nível local, nós podemos levantar questões e envolver pessoas em soluções criativas.

Uma vez que criamos uma situação na qual algum tipo de transformação é parte do trabalho – simbolicamente ou de fato – através de nossos próprios termos de comprometimento, temos que resolver como e se de fato mudanças ocorrem. Eu não estou certa o quão de efeito direto nós temos fora das comunidades específicas nas quais trabalhamos. Isso tem menos a ver com arte e mais com a escala de nossos recursos – tempo, dinheiro, tecnologia de comunicação e assim por diante.

Um de nossos mais importantes impactos é sobre o campo [da arte]. A atual "virada" social na arte foi influenciada pela minha geração, porém mais artistas hoje são conscientes de questões locais e globais e são informados pelas teorias políticas e sociais. Quando eu comecei, tivemos que lutar para sermos vistos como artistas. Agora, mesmo as preocupações feministas são comuns, apesar de ainda haver trabalhos a ser feitos para unir perspectivas feministas históricas e políticas a práticas sociais. Provavelmente, o foco atual é apenas uma tendência que será substituída por outras preocupações, mas essas ideias estão agora tão incorporadas que continuarão a ser um caminho viável para trabalhar.

3. Há outros projetos, pessoas e/ou coisas que têm inspirado seu trabalho? Por favor, descreva.

As primeiras influências nas artes foram mentores como Judy Chicago, Arlene Raven, Sheila de Bretteville e Allan Kaprow. Porém eu sempre fui mais influenciada por escritores e ativistas. Muito de minha leitura está situada fora das artes. Eu continuo a aprender com jovens artistas e colegas, mesmo com meus estudantes.

Também fui inspirada por pessoas que trabalharam comigo em projetos. Minha vida é formada ao redor de grandes comunidades em projetos de longo prazo que incluem artistas, ativistas e voluntários de várias áreas. No processo de desenvolvimento do trabalho há muita discussão, analisando problemas, formando valores e partilhando experiências pessoais. Quando você

retorna a um local, como eu fiz semana passada em Eastern Kentucky, pesquisando um novo projeto para a Creative Time[5], relacionamentos que foram construídos há mais de cinco anos entre 2000 e 2005 são rapidamente reconstituídos.

Em Madri em 2010, trabalhei em um projeto sobre violência contra mulheres com mulheres que estavam no movimento antiviolência por décadas. Seu comprometimento por toda vida a essa causa foi profundamente inspirador. Da mesma forma se deu com os adolescentes com os quais trabalhei em Oakland nos anos 1990, agora adultos, que conseguiram sair da pobreza e criar uma vida na qual eles podem dar retorno à sua comunidade. Eu sou muito afortunada por ter experimentado essa variedade de relacionamentos dentro e durante a produção de meu trabalho.

A prática de ouvir é tão fundamental à prática pública que é quase um cliché. O que nós não falamos é sobre como ouvir é, de fato, aprender. Essa é a razão pela qual realizo esse tipo de trabalho de arte. Quando trabalho em projetos, eu presto atenção tanto ao aprendizado quanto às imagens que se formam entre nós. Eu testo as imagens nas conversas e, eventualmente, a forma do trabalho emerge. No processo, amizades são formadas e eu começo a ver questões de perspectiva tanto pessoal quanto política. Se você trabalha no território da opressão, não há como evitar ser afetado pelas experiências das pessoas.

4. Quais foram os projetos nos quais você mais gostou de trabalhar e por quê?

Cada um possui seus próprios prazeres. Por exemplo, trabalhar com adolescentes em Oakland durante *The Roof is on Fire* – 230 jovens falando sobre suas vidas – foi intensamente satisfatório porque os jovens eram divertidos, comprometidos, profundamente honestos e simplesmente belos como seres humanos. Você poderia de fato sentir o mesmo senso de descoberta que percebi na audiência durante a performance. Por outro lado, trabalhar com jovens e policiais em *Code 33*, cinco anos mais tarde, foi difícil – não por conta das pessoas, mas por se tratar de uma questão que era muito controversa. Foi um trabalho conflituoso sobre conflito. Então, *The Roof is on Fire* foi o "favorito" em termos de prazer na produção, mas *Code 33* foi favorito em outro sentido: ele abrangeu oposição e discórdia dentro da própria estrutura do trabalho.

Suzanne Lacy, Unique Holland and Julio Morales
Code 33: Emergency, Clear the Air, 1998-2000.
(Fonte: http://blog.art21.org/2012/11/13/)

Performances são difíceis porque elas são realizadas em público, abertas a grandes audiências e frequentemente sobre assuntos controversos. São de alto risco, imperfeitas e, em última instância, improvisadas. Erros acontecem. Quando elas são bem sucedidas, fico feliz, mas quando fracassam pode ser traumático. Há várias maneiras de mensurar fracasso e sucesso. Mesmo isso é um processo de descoberta: o que constitui o sucesso estético em determinada obra? Não acho que tenhamos medidas avaliativas que reflitam a complexidade deste tipo de obra. Certamente a perfeição de um trabalho teatral em um ambiente controlado nem sempre é alcançada, embora para mim o impulso em direção à elegância formal – eu amo o trabalho de Robert Wilson – esteja sempre lá, na maioria das vezes rompida pela realidade de trabalhar com centenas de performers não ensaiados e um público imprevisível.

5. Em quais projetos você gostaria de trabalhar no futuro? Que direções você imagina que seu trabalho tomará?

É um desafio evitar se repetir. As habilidades desenvolvidas e as formas de percepção podem ser limitantes. Enquanto as questões com as quais eu lido podem se assemelhar, aprender novas maneiras de formatar a obra é o que me estimula. Não acho que possamos mensurar uma obra pela "originalidade" do conteúdo; neste ponto, "descoberta" é mais relevante para o jornalismo do que para a arte. Não recrio trabalhos com frequência, mas quando o faço, como fiz recentemente com *Three Weeks in January* (de um projeto de 1977, *Three Weeks in May*, sobre a violência contra mulheres em Los Angeles) tenho que desenvolver razões – neste caso, mídia social organizando estratégias – para repensar um trabalho.

Atualmente estou pensando sobre problemas que nos confrontam como artistas sociais e políticos: nossas formas de representação e comunicação; o espetáculo da produção visual que está disponível; nosso relacionamento com o mercado de arte; como definimos o público de arte; inter-relação entre global e local; como o colapso econômico afetará as escolas de arte e as universidades e, por conseguinte, a política de jovens artistas.

Um projeto de longo prazo no qual estou trabalhando acontece em Bristol. Ele explora o que para mim, enquanto norte-americana, tem sido um tema elusivo – aquele acerca de *classe*. Fui criada em uma comunidade rural na Califórnia em uma família da classe trabalhadora na qual a arte era uma expressão natural, mas questões de *classe* não eram nunca mencionadas. Eu entendia a pobreza, é claro, já que fui criada próximo a ela, mas não entendia o preconceito, a vergonha e a falta de oportunidades que acompanham a questão de *classe*. Isso se tornou muito claro quando passei um tempo em Appalachia.

Há mais de seis anos tenho trabalhado com a Arnolfini Gallery[6] e Penny Evans e Carolyn Hassan no Knowle West Media Center em Bristol para "mapear" o conhecimento da classe trabalhadora local através da criação de uma universidade metafórica. Knowle West é uma pequena comunidade em Bristol que foi fundada durante a grande depressão no início dos anos 1930. Residentes foram transferidos de áreas degradadas para trabalhar nas fábricas de tabaco e de bolsas nos arredores. Oitenta anos depois, essas fábricas se desenvolveram, porém os residentes de Knowle West continuam a enfrentar o desemprego, o estereótipo e o acesso limitado ao ensino superior.

A Universidade do Conhecimento Local [ULK, em inglês] começou com a observação da relação desta comunidade com as expectativas e as oportunidades de ensino superior. Lá de fato poucos jovens ingressam na universidade. Tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, a noção de classe é reforçada pelo sistema de ensino superior.

Nós gravamos 1.000 vídeos curtos, variando entre 30 segundos a 4 minutos cada um, que retratam o conhecimento próprio dos residentes: caça ao coelho (produção animal), educação de crianças por mães adolescentes (psicologia para adolescentes), cultivo de vegetais orgânicos (estudos de agricultura) e manutenção de carros antigos (engenharia mecânica). Chamamos esses fragmentos de conhecimento local de "textos" e os classificamos em categorias ou "cursos" através de um extenso debate com os residentes da comunidade. A Universidade de Bristol tem compilado isso em um website que será reformatado pelos residentes da comunidade no próximo "ano letivo", com a comunidade local participando *on-line* da reconfiguração da "universidade" em seus próprios termos e de acordo com suas próprias categorias.

Suzanne Lacy with Penny Evans and Carolyn Hassan
University of Local Knowledge, 2010~.
Foto: Suzanne Lacy
(Fonte: http://blog.art21.org/2012/11/13/)

Uma coisa interessante para mim neste projeto é como apresentar este trabalho como "arte": como falar sobre isso, se se deve criar ou não performances (conversações encenadas), se deve ganhar a forma de exposição ou texto, e assim por diante. O que me intriga tem a ver com definições de arte e de eficácia: a escala em termos do tamanho da comunidade; a duração; a coreografia de várias agendas parceiras; os resultados em termos do senso de orgulho dos residentes e a relação com a noção de frequentar a universidade etc. Porém, não estou certa quanto ao "formato" que isso tomará enquanto "arte". Ainda estou procurando; acho que este é o prazer neste tipo de projeto.

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 Entrevista conduzida por Thom Donovan e publicada no blog da *Art21*, organização norte-americana sem fins lucrativos, em 13 de novembro de 2012 (http://blog.art21.org/2012/11/13/5-questions-for-contemporary-practice-with-suzanne-lacy).

2 N.T.: Trata-se de uma organização beneficente localizada no sul da cidade de Bristol.

3 N.T.: Refere-se à cidade de Appalachia, localizada no estado norte-americano de Virgínia.

4 N.T.: Instituto de Arte da Califórnia – California Institute of Arts.

5 N.T.: Organização sem fins lucrativos com sede em Nova York que encomenda e realiza projetos de arte pública nos Estados Unidos e em outros países.

6 N.T.: Trata-se de uma galeria de arte localizada no Centro de Arte Contemporânea Arnolfini na cidade de Bristol.

artigos

Charles Baudelaire: contemporâneo do passado, do presente e do futuro

*Eduardo Augusto Alves de Almeida**

RESUMO: Este artigo procura discutir, a partir de uma afirmação de Charles Baudelaire escrita em 1863, o conceito de contemporâneo que permeia as criações artísticas recentes. Isso é possível por meio de um diálogo com autores – filósofos, críticos, artistas, entre outros – que se dedicam ao tema, procurando identificar semelhanças e desacordos, em especial no que diz respeito ao regime de pensamento e sua relação com o passado. O contemporâneo, no caso, não se reduz a uma apreensão cronológica do espaço-tempo, mas ao conjunto de questões que permanecem relevantes para o melhor entendimento das pessoas e do contexto sócio-estético--político em que atuam, criam, pensam e transformam. Questões que têm origem na modernidade de Charles Baudelaire e que ainda hoje produzem ressonâncias.

Palavras-chave: contemporaneidade, modernidade, estética e política, arte, literatura

ABSTRACT: This article intends to discuss, from a statement by Charles Baudelaire in 1863, the idea of the contemporary that permeates recent art production. It is possible through a dialogue with philosophers, artists and critics, among other authors that dedicate their work to this issue, in

*Eduardo Augusto Alves de Almeida é mestrando do programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). E-mail: edualmeida@artefazparte.com

a tentative to identify similarities and disagreements, in special about the thought system and its relationship with the past. In this case, contemporary can't be reduced to a chronologic apprehension of space-time – it is related to a group of questions that remains important for a better understanding of people and the social, aesthetic and politic context where they act, create, think and modify. Questions which origin is placed on the Baudelaire's Modernity and still produce reechoes.

Keywords: contemporary, modernism, aesthetics and politics, art, literature

Charles Baudelaire: contemporâneo do passado, do presente e do futuro

"Podemos apostar com segurança que, em poucos anos, os desenhos do Sr. G. se transformarão em arquivos preciosos da vida civilizada". (BAUDELAIRE, 2010, p. 89) É curiosa essa maneira como, em 1863, Charles Baudelaire fala da importância que a obra do pintor Constantin Guys terá para a posteridade. Ele afirma o fato sem duvidar de que ocorrerá, e o faz baseado na observação do presente, tomando como exemplo artistas que haviam se tornado, com o passar dos anos, célebres historiadores de suas épocas. Para o poeta, Guys se equiparava a Debucourt, Moreau, Saint-Aubin e Gavarni, entre outros pintores que considerava excelentes. Mas Guys possuía ainda um "mérito profundo que é muito próprio dele: ele cumpriu, deliberadamente, uma função que outros artistas desprezaram e que cabia sobretudo a um homem do mundo cumprir; ele buscou por toda a parte a beleza passageira, fugaz, da vida presente, o caráter daquilo que [chamamos] modernidade". (BAUDELAIRE, 2010, p. 89)

Praticamente um século e meio depois, reconhecemos esse mérito de Guys, embora seja difícil imaginá-lo tão popular sem a confiança que Baudelaire lhe depositou em *O pintor da vida moderna*, que acabou por se tornar um dos seus ensaios mais reveladores e por manter a obra do artista em evidência ao longo do tempo. Assim, mais importante que as criações de Guys é o retrato da modernidade que o próprio Baudelaire produziu a partir delas, entre outras observações daquela metrópole em ascensão que apenas seu olhar perspicaz e sua sensibilidade crítica seriam capazes de realizar.

Podemos dizer que Baudelaire foi um homem de seu tempo, contemporâneo dos anseios, dos sonhos e dos pensamentos que somente muito depois seriam considerados definidores do período. Além de pertencer àquela sociedade moderna que ganhava corpo, era seu crítico, buscando compreender e evidenciar as relações que se estabeleciam. Como constatou Marcel Duchamp décadas mais tarde, a posteridade consagra um número pequeno de artistas e por meio de critérios incompatíveis com a explicação racional com que eles definem suas próprias obras. (2004, p. 72)[1] No caso da sobrevivência de Constantin Guys, o apoio de Baudelaire é indiscutível. Quanto ao valor de sua produção pessoal para o entendimento daquela Paris em vias de se transformar na capital da arte moderna, podemos afirmar que continua fundamental ainda hoje – o que nos leva a refletir sobre a perenidade de certas poéticas e também sobre o próprio conceito de contemporaneidade.

O filósofo Jacques Rancière nos ajuda a compreender a relevância que algumas obras sustentam no decorrer da história, em especial no âmbito da estética e da política[2]. No livro *O inconsciente estético*, que reúne duas conferências realizadas no ano 2000, Rancière analisa o surgimento da teoria freudiana de inconsciente e sua relação com a arte, propondo que o psicanalista teria desenvolvido sua pesquisa a partir do material disponível na cultura do mundo:

> A teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito da efetivação privilegiada desse "inconsciente". (2009, p. 11)

Em outras palavras, Freud teria concebido sua teoria a partir de relações possibilitadas por textos, pinturas e esculturas de períodos diversos, entre tantas outras fontes de cultura, do *Édipo Rei* (século V a.C.), de Sófocles, à *Virgem com o Menino e Sant'Anna* (1502-1516), de Leonardo Da Vinci.

> O escritor é o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem uma história. A escrita muda das coisas revela, na sua prosa, a verdade de uma civilização ou de um tempo, verdade que recobre a cena outrora gloriosa da "palavra viva". (RANCIÈRE, 2009, p. 38)

Freud não está interessado nos aspectos formais das obras de arte, mas na intenção do artista que nelas se exprime e no conteúdo que nelas se revela. (RANCIÈRE, 2009, p. 52) Essa

"essência original", como podemos chamá-la, permanece viva e pulsante, permitindo leituras inéditas a cada vez em que o contexto e o leitor se renovam. Seria uma parte indefinível das relíquias culturais que atravessa as barreiras do tempo para continuar atuando com efetividade em outros espaços, entre outras pessoas, em contextos muitas vezes completamente diversos daqueles que as originou.

Toda obra de arte carrega uma potência pronta para ativar pensamentos e proporcionar novas leituras ou relações. É a "palavra surda", como diz Rancière (2009, p. 41), que, mais complexa do que a palavra escrita – facilmente decodificável –, possui uma potência oculta em si mesma e de si mesma, potência essa que somente será disparada por um olhar criativo – um ato criador[3]. Segundo esse princípio, qualquer feito do homem, assim como o próprio homem, serve à fundamentação do pensamento contemporâneo:

> A grande regra freudiana de que não existem "detalhes" desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. (RANCIÈRE, 2009, p. 36)

Ao longo do tempo, as referências mudam, a atenção se prende a outros assuntos, os valores se modificam, as ideias se renovam, as problemáticas ganham novo fôlego e se voltam às inquietações mais relevantes para o momento. Nem sempre os pensadores verdadeiramente relevantes do passado continuam a dialogar com as questões do presente. Como Marcel Duchamp nos adiantou, a história da arte e o público determinam quem permanece e quem desaparece, e essa escolha não se explica racionalmente (2004, p. 72) – sabemos apenas que os sobreviventes continuam como potências ativas do pensamento que está sendo construído naquele instante. Resta, portanto, saber enxergar no passado relações ainda não estabelecidas que sejam pertinentes aos dilemas em voga.

Como o que lhe interessava era a essência original das obras de arte, Freud não se atinha somente às produções contemporâneas – estas eram, na verdade, as que menos o interessavam; ainda assim, seu pensamento pertence ao contexto em que foi produzido. Nesse sentido, toda criação humana é fruto de seu tempo, e uma está contida no outro de modo quase sempre inseparável.

Da mesma maneira, se Baudelaire previu a relevância de Guys para a posteridade, o que o permitiu fazê-lo não foi apenas a observação e a projeção do presente. Fruto de seu tempo, o escritor foi além dele: contribuiu para a construção do imaginário atual sobre a sociedade parisiense de meados do século XIX. Em outras palavras, ele não só compreendeu o momento histórico em que vivia como ajudou a preservá-lo, legando ao futuro textos que possibilitam, hoje, ler aquela época através de seus olhos.

Guy Brett, crítico contemporâneo nosso, certamente concordaria, pois ao considerar "um salto radical" a passagem da arte latino-americana moderna para a pós-moderna, ele parece reproduzir o pensamento de Baudelaire. Em suas palavras, "qualquer artista que se contente apenas em seguir os rótulos e ismos fornecidos pela história da arte deixa de ver aquilo que é realmente novo em sua época". (1997, p. 253) Mesmo com quase um século e meio separando-os, Brett e Baudelaire compartilham pensamentos que não estão fadados à decomposição imposta pelo tempo. Ambos estão em busca de perceber o que é novo em sua época, numa vontade de compreender o instante enquanto ele ainda é presente.

Podemos dizer, então, que aquele poeta francês tão afoito por criticar o entorno e por encarar as novidades com um misto de fascínio e desconfiança foi contemporâneo de seu tempo e permanece, agora, contemporâneo do nosso. Para esclarecer esse paradoxo, talvez seja prudente colocar em discussão a complexidade conceitual contida no termo "contemporâneo". Ele é tão amplo e mutante que não se enquadra em nenhuma definição generalista. No contemporâneo, nem mesmo essa afirmação pode ser tomada como definitiva; "tudo o que é sólido desmancha no ar", como sugere o título poético com que Marshall Berman se referiu à "aventura da modernidade" que ainda encontra interlocutores nos dias de hoje. Existem infinitos contemporâneos acontecendo consecutivamente, compartilhando o mesmo espaço-tempo, mundo afora; uma "partilha do sensível", para citar o título de outro texto importante no que diz respeito ao estudo das relações que se estabelecem entre as pessoas no plano da estética e da política contemporâneas. (RANCIÈRE, 2005) "A temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas" (RANCIÈRE, 2005, p. 37), daí sua transversalidade. Um tempo em que nada é, efetivamente – tudo depende do ponto de vista, dos sujeitos, do contexto, das maneiras de perceber e atuar; em suma, tudo é devir, no sentido mesmo daquele devir localizado numa zona de indiscernibilidade ou de indiferenciação citada pelo filósofo Gilles Deleuze em texto sobre a literatura e a vida. Em

suas palavras, "escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se. [...] É um processo" (1997, p. 11), para complementar em seguida:

> Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 1997, 11)

No mundo contemporâneo, tudo é possível, tudo pode ser concebido por meio da leitura que se faz do entorno naquele momento – concepções tão diversas quanto as pessoas que as realizam. Para Elizabeth Medeiros Pacheco, a dimensão estética contemporânea é, ao mesmo tempo, criadora e criatura de nossos próprios corpos; pois, na medida em que é experimentada, a experiência de ser no mundo também constrói o mundo ao seu redor, fundamentando uma nova tradição. "O que nos torna contemporâneos, então, não é a condição temporal do presente, mas a atualidade de uma questão que nos implica enquanto atores das práticas que paradoxalmente se inscrevem em nossos tecidos". (2010, p. 88) Em outras palavras, o mundo contemporâneo se faz durante a experiência de ser, não importa o local em que se realiza ou o seu elemento ativador. Trata-se de um *ato* propriamente dito. A cada instante, homens, mulheres e crianças em mutação se deparam com elementos ativadores – obras de arte, por exemplo, entre tantos outros – também em mutação, produzindo novas possibilidades de significados. São infinitos, no total. Infinitos significados, impossíveis de serem enquadrados em definições redutoras ou em conceitos previamente formulados.

"O que é o contemporâneo?", pergunta o filósofo Giorgio Agamben no título de um ensaio recentemente publicado. "De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?" (2009, p. 57). Se as obras desse momento não se identificam por completo com conceitos preexistentes ou com cânones vigentes no passado, seria possível definir a contemporaneidade? Em que se basearia essa definição?

Sua ideia de dissociação – ou deslocamento – nos ajuda a entender o problema:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse

> anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Para o filósofo, é contemporâneo aquele que não caminha junto de seu próprio tempo, que participa sem pertencer ou que vibra em uma frequência ligeiramente diferente – frequência essa que permite ouvir a transmissão original, mas que também propõe intromissões. Ao contrário do que seria natural pensar, para ser contemporâneo não basta compreender e viver bem o agora – é necessário encontrar nele um incômodo e reagir. É o que sugere o termo "inatual": estar atualizado e, ao mesmo tempo, levemente deslocado dessa atualização, atingido por algum tipo de inquietude que faça ver o entorno com olhos atentos, curiosos, fortuitos e críticos. Quem se encaixa perfeitamente em seu contexto já deixou de ser contemporâneo; quem obedece às suas ordens já "é" ao invés de "poder ser", ou seja, já pertence àquilo que foi. Não é mais devir. Não se encontra mais naquela região limítrofe que Gilles Deleuze verifica na produção literária. A ideia de deslocamento também lhe é muito cara:

> Para escrever talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a linguagem inteira revele seu fora, para além de toda sintaxe. [...] Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor". (DELEUZE, 1997, p. 17)

Tanto Agamben quanto Deleuze se debruçam sobre o deslocamento em relação ao tempo atual, em especial no que se refere ao "presente". A ideia de presente está sujeita a essa dificuldade de apreensão: quando o presente é finalmente percebido, ele já se foi, já se encontra deslocado do ato que o originou; para dizer de outra maneira, quando o presente é, enfim, percebido, ele já pertence ao passado, tamanha sua efemeridade. Portanto, não basta atrelar a ideia de contemporâneo a esse espaço-tempo do presente. O contemporâneo não se refere exatamente a um instante do tempo, não está atrelado a uma cronologia, mas a um registro de pensamento, um "regime de identificação" (RANCIÈRE, 2005, p. 28), uma maneira de perceber as questões relevantes para o mundo de agora.

Quando Baudelaire enaltece o ímpeto de Guys por representar a beleza fugaz da época em que vive, aquela beleza que mais tarde seria tida como característica marcante da modernidade, ele faz questão de salientar que se tratava de uma tarefa desprezada por outros artistas. Esses outros, cujos nomes se perderam na poeira da história, viviam segundo valores do

passado e não percebiam – ou não compreendiam – a nova problemática que os cercava. Eles participavam sem pertencer verdadeiramente ao seu tempo.

Há algo de estranho na produção contemporânea, tanto na de hoje quanto na de qualquer outra época, algo de inquietante que só se esclarece – quando se esclarece – com a distância proporcionada pelo tempo. Essa sensação muito se assemelha àquela que Sigmund Freud tentou desvendar, em 1919, em um de seus estudos mais curiosos. Uma espécie de angústia provocada pelo que é familiar, porém se encontra fora de eixo. Uma estranheza que não se resume ao termo e, por isso mesmo, não deve ser reduzida a ele. "O inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (FREUD, 2010, p. 331), muitas vezes proporcionado pelo espanto da descoberta que põe em dúvida sua própria natureza. Trata-se de uma matéria em formação, propondo relações inéditas entre pessoas, formas e sentimentos; uma ideia que oferece alguma similaridade com o "deslocamento" sugerido por Giorgio Agamben. A inquietação é fruto do deslocamento, ao mesmo tempo em que só é possível porque ele existe. Trata-se de uma dialética bastante fértil. Percebemos isso nos desenhos de Guys e no ensaio de Baudelaire que, na época em que foram concebidos, talvez não tenham encontrado aceitação, ou mesmo compreensão, de seus semelhantes.

Agamben propõe uma metáfora interessante a respeito da maneira como podemos entender a ambiguidade que se apresenta entre as ideias de presente e contemporâneo:

> Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (2009, p. 62)

Contemporâneo é, portanto, aquele que consegue ver no presente o que está subentendido, sugerido nas entrelinhas, oculto ou cego pela clareza sedutora e ludibriante do imediato. O escuro, no caso, não é a falta de visão, mas um tipo particular de visão. É possível enxergar o escuro assim como se enxerga a luz, sendo necessário "neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes". (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Quantas camadas diferentes de contemporaneidade se escondem nesse escuro? Possivelmente tantas quantas forem as maneiras de decifrá-lo, assim como hoje interpretamos

as obras do passado, completando-as com nossa bagagem cultural, fazendo leituras pessoais sob novos pontos de vista e em outros contextos. Protegida pela distância do tempo passado, existe sempre uma nova leitura, uma nova obra a cada encontro do seu original com o leitor.

Para Giorgio Agamben, ser contemporâneo também é viver uma relação diferente com o tempo. (2009, p. 70) Ao invés da cronologia tradicional, da linearidade histórica pela qual estamos doutrinados, podemos nos esforçar e perceber que o contemporâneo não se restringe a um período específico, contido em uma ou demais décadas – pois o tempo diacrônico, citado pelo filósofo (2009, p. 59), não se define com números e medições, mas com mediações, quer dizer, com experiência de vida. E o tempo diacrônico é o tempo do contemporâneo.

Ser contemporâneo, portanto, também significa perceber o presente em situações ocorridas no passado, atualizando-as e recriando-as e revivendo-as, sempre em uma relação inédita. O novo tempo não é cronológico, mas sensível, ou seja, pessoal, único e singular, percebido "através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas" (DUCHAMP, 2004, p. 73), justamente como a interpretação que fazemos das obras de arte nos dias atuais. "A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias". (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Jacques Rancière também trata dessa outra maneira de entender o passado que não se prende ao acontecido, enterrado e congelado para sempre nas páginas da história. Para ele, o pensamento artístico contemporâneo, que de certo modo define o chamado "regime estético", "não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte [...]. O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime de relação com o antigo". (2005, p. 36)

Talvez o progresso nos arraste para o futuro sem que tenhamos a oportunidade de perceber o agora, seja da maneira como sempre o fizemos, seja como demanda o contemporâneo, o que significaria percebê-lo com certo deslocamento, sem pertencer totalmente a ele. A tempestade nos impele ao futuro, ainda que nosso rosto esteja voltado ao passado, tal como o anjo da história descrito por Walter Benjamin em 1940. (1994, p. 226) Sim, uma alegoria que já soma setenta anos, o que não a impede de continuar dialogando com os problemas do nosso presente. Setenta anos nada significam no tempo diacrônico. O sentimento do tempo não se mede assim. Walter Benjamin e Sigmund Freud, por exemplo, continuam presentes

no pensamento contemporâneo. Podemos dizer o mesmo de Charles Baudelaire, na medida em que, a despeito da distância cronológica que nos separa, ele ainda nos ajuda a compreender o mundo, as descobertas científicas, as divergências culturais, as relações sociais e as contribuições artísticas para os dilemas do agora. Como afirma Giorgio Agamben, o êxito das novas propostas dependerá da nossa capacidade de sermos contemporâneos não apenas do nosso século e do "hoje", mas também das suas figuras nos textos do passado. (2009, p. 72) Ele explica:

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

A perenidade de Charles Baudelaire provém dos mesmos valores que ele elegeu em *O pintor da vida moderna*, ao destacar a importância que os olhos atentos e o pincel peculiar de Constantin Guys teriam para a posteridade, pois além de reconhecer naquele pintor um legítimo cidadão de seu tempo, soube ele próprio pertencer a esse tempo, a ponto de a modernidade e sua obra ainda se confundirem – e especialmente – hoje. O poeta também se tornou um arquivo preciso da vida civilizada (BAUDELAIRE, 2010, p. 89), para utilizar suas próprias palavras. E não seria ousado supor que tinha consciência desse destino. Seja como for, Baudelaire permitiu que seu trabalho e de certo modo também o de Guys continuassem a dialogar com os tempos de agora, alimentando o regime contemporâneo de pensamento que abarca questões sequer imaginadas em sua época.

Notas

1 Em 1957, Marcel Duchamp apresentou o ensaio intitulado *O ato criador* à Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, no qual discorre sobre o processo de criação de uma obra de arte e também sobre a formação da própria história da arte. Para o autor, "milhares de artistas criam; somente alguns poucos milhares são discutidos ou aceitos pelo público e muito menos ainda são os consagrados pela posteridade". (2004, p. 72) Esse texto de Marcel Duchamp é fundamental para o pensamento artístico contemporâneo e, de certo modo, ainda permeia as produções recentes. Sobre o entendimento da relevância de um artista para a história da arte, o autor também dirá que ele "pode proclamar de todos os telhados que é um gênio; terá de esperar pelo veredicto do público para que sua declaração assuma um valor social e para que, finalmente, a posteridade o inclua entre as figuras primordiais da História da Arte". (2004, p. 72) Portanto, o público atuaria não apenas como coautor do artista no ato criador da obra de arte, mas também como

"selecionador" de personagens para a história. Isso não necessariamente ocorreria de maneira consciente, e esse público tampouco se restringe aos visitantes curiosos do museu, mas também aos críticos e teóricos, que constituiriam um público instruído e influente. Por fim, Duchamp dirá que a história da arte se constrói de maneira subjetiva e, de certo modo, fora de um controle rigidamente determinado. Seria quase como um ato criador propriamente dito, sujeito às vontades misteriosas da intuição, similar à criação das próprias obras de arte que lhe servem de referência. Nas palavras do autor, "a História da Arte tem persistentemente decidido sobre as virtudes de uma obra de arte através de considerações completamente divorciadas das explicações racionalizadas do artista". (2004, p. 72)

2 É conveniente, neste ponto, entender os conceitos de estética e política com que Jacques Rancière trabalha. Estética, em primeiro lugar, diz respeito a um regime de pensamento surgido na Europa, na virada dos séculos XVIII e XIX, posteriormente dividido em modernidade e pós-modernidade. Esse regime de pensamento permanece ativo, servindo de base às produções artísticas contemporâneas. A estética, portanto, trata de questões próprias do homem moderno, oriundas das mudanças políticas, sociais e culturais trazidas pela Revolução Industrial, com destaque para a maneira com que essas questões são tratadas no campo artístico. "Não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento". (RANCIÈRE, 2005, p. 13) A política, por sua vez, é entendida pelo filósofo de maneira mais ampla do que a tradicional atuação administrativa e partidária das formas de governo, que costuma acompanhar o termo de imediato. Ela engloba o mundo, as pessoas que o habitam, o espaço, o tempo e o discurso que se produz neste e a partir deste contexto. Em outras palavras, sua política trata das relações que a vida possibilita, dos encontros, dos atritos e dos atos criadores. Para dizer com suas palavras, "a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo". (2005, p. 17)

3 Essa ideia se assemelha às desenvolvidas por Marcel Duchamp no ensaio de 1957 previamente comentado neste artigo, para quem "o ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, um transubstanciado real processou-se e o papel do público é o de determinar o peso da obra de arte na balança estética. Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador". (2004, p. 74)

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In*: O que é o contemporâneo*? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In*: O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. In: *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRETT, Guy. Um salto radical. In: ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna*, 1820-1980. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. São Paulo: 34, 1997.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PACHECO, Elizabeth Medeiros. Dos poros ao sopro: a dimensão estética da experiência. In: ARAGON, Luís Eduardo; FERREIRA NETO, João Leite; LIMA, Elizabeth Araújo. S*ubjetividade contemporânea: desafios teóricos e metodológicos*. Curitiba: CRV, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: 34, 2009.

A fratura iconológica

*Marcus Vinicius de Paula**

RESUMO: O artigo utiliza a teoria crítica de W.J.T. Mitchell para estabelecer uma aproximação entre sua metodologia de análise da imagem e a tradição de leitura alegórica, tecnicamente denominada como *alegorese*. A partir daí investiga-se as conexões ramificadas e fragmentárias que podem ser estabelecidas entre o visível e o legível, não apenas em obras de arte de diversas épocas, mas também em uma campanha publicitária. O objetivo final é apresentar estratégias iconológicas que permitam enfrentar os pontos cegos que habitam as interfaces entre as imagens que nos cercam.

Palavras-chave: iconologia, arte, leitura de imagem, alegoria.

ABSTRACT: This article uses W.J.T. Mitchell critical theory to establish an approach between his image analysis methodology and the allegorical reading tradition, technically called *alegorese*. Than it investigate the ramified and fragmentary connections that could be established between the visuality and the legibility, not even from works of art of any time, but also in an advertising campaign. The final goal is to show iconological strategies that enable to face the blind areas that inhabit the images interfaces around us.

Keywords: iconology, art, image legibility, allegory

*Marcus Vinicius de Paula é professor adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ. É doutor em Design pela PUC-Rio e Mestre em História da Arte pela EBA-UFRJ. E-mail: mvpaula@openlink.com.br.

Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre as imagens.

Gilles Deleuze (2010, p. 71)

W. J. T. Mitchell deu novas diretrizes à iconologia de Panofsky. Enquanto este último estava preocupado em hierarquizar o modo de apreensão pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, (o que levava a uma separação rigorosa entre forma e conteúdo, como observou Craig Owens, 2012, p. 167), Mitchell voltou-se para uma indistinção entre esses limites norteada pelo caráter auto-reflexivo imposto pelo uso da imagem na arte moderna e contemporânea. A iconologia dentro desses parâmetros funcionaria por meio de uma dobra iconográfica em busca de seus fundamentos icônicos. Por esse motivo, suas preocupações também se dirigiram para as questões envolvidas na instituição da noção do ícone[1]. Uma iconologia que se volta sobre si mesma teria de confrontar-se com seu próprio nome. Essa investida, tanto no âmbito institucional da arte quanto no da cultura de massa, resulta na constatação de uma interdependência entre visível e legível, que teria se tornado conflituosa devido às convenções instituídas pela tradição judaico-cristã.

Dentro dessa perspectiva, Mitchell desenvolve a metodologia da *metapicture* (MITCHELL, 1995) que fundamenta o que ele denomina como iconologia crítica e põe em prática esse método de análise questionando imagens que não só se "auto definem", como expõem suas contradições e paradoxos. Esse olhar da imagem para ela mesma funcionaria como um paralelo ao que Foucault indicou ter procedido com a linguagem[2] na modernidade. No entanto, vale a pena enfatizar que essa dobra auto-crítica pode tanto voltar-se para uma auto-superação fundamentada em um profundo conhecimento da imagem, como para uma destruição dos limites desse conceito. Por exemplo, quando Malevitch pintou o *Quadrado Preto Sobre o Fundo Branco*, em 1915, voltou-se de modo contraditório sobre o ícone bizantino[3] com intuito de ultrapassar suas limitações icônicas e superar o olhar circunstancial provocado pela apreensão visual da figura. O ícone não icônico de Malevitch teria libertado o ícone propriamente icônico das interferências visuais que obstruiriam um suposto olhar cósmico capaz de transcender os limites convencionais da visão. Dentro dos parâmetros de análise de Mitchell, o

Quadrado Preto Sobre Fundo Branco funcionaria como uma *metapicture* capaz de produzir reflexão sobre toda a tradição bizantina. A princípio, qualquer imagem e, nesse caso específico, qualquer ícone medieval, também seria capaz de gerar esse tipo de autorreflexão, porém a pintura suprematista ao se dobrar sobre a tradição da própria pintura figurativa teria criado uma imagem com um potencial reflexivo maior. O anti-ícone de Malevitch faria, então, com que conhecêssemos mais sobre os ícones bizantinos do que eles próprios, não importando que essa dobra crítica esteja envolta pelo hermetismo característico da obra desse artista.

Em contrapartida a esse ícone auto-crítico com aptidão para investigar as contradições iconológicas, a obra de Bruce Nauman, *A Rose Has No Teeth* (Uma rosa não tem dentes), de 1966, induz a outro tipo de investigação que além de produzir reflexão sobre a imagem, gera reflexão sobre suas fraturas e acaba por remeter ao que poderia ser denominado como não-imagem. Desse modo, não produz apenas iconologia crítica capaz de investigar e expor as convenções paradoxais da visão, mas também uma iconologia autodestrutiva. Isso resulta não só em identificar as falhas do sistema figurativo, mas também em uma absorção dessas falhas pelo próprio método de análise. Nauman gravou uma frase retirada do livro *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein, numa placa de chumbo e a fixou no tronco de uma árvore. Essa placa foi pouco a pouco sendo coberta pelo crescimento da casca dessa árvore. Visualmente e textualmente apartada dos contextos necessários à percepção, essa múltipla negação da imagem e do texto (e de sua inter-relação) não só nos interroga sobre os sentidos dessa experiência, como também nos expõe ao seu dilaceramento. A aparente reintegração à coerência natural da árvore é tão paradoxal quanto a ausência de dentes numa rosa. Nauman não só nos nega qualquer dimensão figurativa, como também empurra a própria noção de dimensão figurativa contra seus limites.

O *quadrado preto sobre o fundo branco* e *A Rose Has No Teeth* são soluções distintas para um mesmo problema que envolve as margens da iconologia onde a figura se dissolve no "*infigurável*", que no primeiro funciona como clarividência e no segundo como fracasso. Deseja-se então utilizar o método iconológico não apenas para investigar o que é a imagem, mas também encontrar o que a imagem não é. Não se pretende somente parafrasear Wittgenstein[4] dizendo que tudo que importa investigar na imagem é aquilo que está além dela, mas também acrescentar que o que está fora do alcance da iconologia pode nos ser culturalmente imperceptível e, portanto, precisamos dela para vislumbrar os precipícios localizados em suas fronteiras.

No brilhante artigo *Representação, Apropriação e Poder*, Craig Owens acaba por sugerir que a análise da imagem pode se voltar não apenas para o que a representação revela, mas para aquilo que ela oculta (OWENS, 2012, p.169), abrindo a possibilidade de uma iconologia empurrada contra seus limites iconográficos. Em outro artigo Owens cita Borges (OWENS, 2004) como um dos mais alegóricos escritores contemporâneos, mas que, apesar disso, teria dito que a alegoria é a "estética do erro". É viável afirmar que a "monstruosa" noção de alegoria – que se instalou como uma erva daninha em meio à produção de imagens desde a tradição cristã medieval até a arte contemporânea e a cultura de massa – pode ser utilizada como um instrumento capaz de extravasar a análise iconológica; mantendo-a ainda crítica, mas que consiga também indicar as próprias limitações do método. Não se está sugerindo trocar a noção de ícone pela de alegoria como modelo do metodológico. O que se propõe é que existem diversas noções, dentre elas a de alegoria, que podem ser aproximadas à iconologia com intuito de ampliá-la e enriquecê-la.

Diferente do ícone que supre a imagem com a completude da dupla e paradoxal natureza do Verbo, a alegoria está sempre associada ao incompleto, ao imperfeito e fendido. Enquanto o sentido do ícone é focado nele mesmo e na sua transcendência, a alegoria ramifica-se em significações labirínticas[5]. Desse modo, enquanto a noção de ícone impulsiona a iconologia para uma análise que converge sobre ela mesma, a noção de alegoria abre-se para uma análise ramificada e comparativa. A noção de ícone leva a uma conceituação centrada no transbordar da imagem e a de alegoria a uma expansão descentralizada voltada para as interfaces estabelecidas entre as imagens. Dessa maneira, a imagem não dobra sobre ela mesma, mas sobre seus métodos de inter-relação, não só no interior da alegoria, como também entre alegorias de diversas épocas e locais. Isso porque os limites de uma alegoria são movediços, podem se expandir ou se retrair. As aproximações e os afastamentos entre imagens e conceitos produzidos em diferentes contextos é, como será visto, uma exigência de uma iconologia alegoricamente inspirada.

***

Aparentemente, uma cultura quando cria um termo, ou um conjunto de termos, para lidar com alguma prática social acaba por interferir na própria prática. Didi-Huberman diz que a "língua escolhe por nós" (1994, p.159) e que se hoje utilizamos a palavra "figura" é porque os latinos

diziam "*figura*" para traduzir a palavra grega "*tropos*". Isso é de suma importância porque nos faz ver que as análises formalista, iconológica, semiótica etc. não são métodos universais, pois serão sempre devedores das contingências que os fizeram surgir. Portanto, a experiência iconológica que aqui se propõe é uma investigação consciente de sua prisão cultural e, em contrapartida, do aprisionamento perceptivo que ela mesma instaura. Quer se dizer com isso que a iconologia só faz sentido diante da arte moderna e contemporânea e da cultura de massa porque elas também estão circunscritas pelas palavras: imagem, ícone, ídolo, alegoria, símbolo, figura, fetiche, signo, representação etc. Desse modo, buscar a etimologia de uma palavra está diretamente associado aos sentidos circunstanciais que ela terá assumido. Portanto, o termo alegoria se origina do grego: *allos* (que significa "outro" ou "segundo outro") e *agoreuei* (que significa "dizer"). Unidos poderiam ser traduzidos como "dizer alguma coisa diferente do sentido literal", o que implica em que a alegoria não significa aquilo que parece significar. O termo substituiu, no tempo de Plutarco (46 -120 d.C.), outro mais antigo: *hypónoia*, (*hypo* = debaixo e *nous* = mente ou intelecção) que queria dizer "significação oculta" ou "sentido subterrâneo". Porém, os dois termos não são exatamente sinônimos e parecem indicar que o "significado oculto" não é a alegoria, mas um de seus fundamentos.

Walter Benjamin afirma que a alegoria se desenvolve movida pelas contingências (provavelmente da cultura helenística e romana) entre o período da Antiguidade Tardia e a Idade Média: "nos primeiros séculos da era cristã os próprios deuses assumiam frequentemente traços abstratos. [...] a crença nos deuses da época clássica ia perdendo sua força [...] desde Horácio e Ovídio [...] já nestes autores os conceitos abstratos ganham um lugar cada vez mais relevante; os deuses personificados não têm para eles um significado mais profundo do que aqueles conceitos [...] tudo isto prepara de forma intensa o caminho para a alegoria". (BENJAMIN, 2004, p. 247) Portanto, apesar de o próprio Benjamin afirmar que "a alegoria propriamente dita é semente cristã" (2004, p. 248), ele mesmo sugere que a estratégia alegórica é consequência de um processo autodestrutivo ocorrido no interior da cultura clássica pagã: "a alegoria corresponde aos deuses antigos reduzidos à sua condição de coisa inerte". (BENJAMIN, 2004, p. 250) O sentido mítico dos deuses era mágico ou sobrenatural, mas não metafórico, pois era concebido como realidade. Mircea Eliade associa essa "desmitificação" à tradição literária da mitologia grega (ELIADE, 2002, p. 130-135): "a Antiguidade agonizante não mais acreditava nos deuses de Homero nem no sentido original de seus mitos". (ELIADE,

2002, p. 137) O que parece significar que a tradição cristã não foi a única responsável pela elaboração do método alegórico. Alain Besançon (1997, p. 274-281) afirma que a sofisticação figurativa estabelecida pelos dogmas cristãos foi devedora da retórica clássica. Umberto Eco (1987, p. 86-89) nos lembra que no período helenístico o paganismo entra em crise, ao mesmo tempo em que começam a aparecer no século II d.C. as primeiras enciclopédias sistematizando o sentido figurado dessas imagens mitológicas esvaziadas de suas autonomias divinas. Mesmo antes disso, na segunda metade do primeiro século de nossa era, já havia um tratado servindo como um catálogo para os sentidos figurados dos deuses, formulado por Lucius Annaeus Cornuto a partir da etimologia de seus nomes. Desse modo, a alegoria parte do esvaziamento dos ídolos pagãos clássicos e da construção da noção de "sentido figurado" (que será denominada também como "figura retórica" ou "sentido metafórico"), mas não deve ser confundida com ele, pois a alegoria envolve o emparelhamento desses sentidos. A obra de Benjamin parece indicar que tanto a alegoria quanto a interpretação alegórica consistiam em arrancar fragmentos de significação e reorganizá-los num mosaico que ilustrasse algum conceito alheio aos contextos originais.

O esvaziamento do ídolo pagão possibilitou a leitura figurativa[6], mas foi a tradição cristã que consolidou a noção de alegoria. A autorreflexão tipológica envolvida na exegese bíblica fez com que o encadeamento de metáforas ultrapassasse os limites de uma simples narrativa linear e, por isso, acabou por atribuir um caráter ilegível associado à labiríntica inter-relação entre os sentidos figurados que essa mesma tipologia justapunha. É preciso esclarecer melhor a diferença entre essa "ilegibilidade" alegórica e o que poderia ser designado como a-legibiliade do ídolo, pois o ídolo na sua autonomia era alheio à leitura profana[7]. A alegoria formulada pela cultura cristã é ilegível e não alheia a essa leitura. O ilegível deve ser entendido ou como uma categoria do legível ou como algo que o ultrapassa. O esvaziamento dos ídolos aproximou as imagens sagradas da escrita mundana (tal como a escrita alfabética)[8] e alimentou uma leitura figurada fundamentada em significações ocultas (a *hypónoia*) que dava acesso a um conhecimento híbrido (visual e verbal) que seria utilizado para estabelecer correspondências entre todas as coisas do universo. Didi-Huberman nos descreve a exegese cristã como uma leitura complexa e contraditória da Bíblia. Ele mesmo termina por afirmar que o termo mais preciso para essa leitura seria *alegorese*. (DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 165) Portanto, o caráter

ilegível das imagens envolvidas em alegorias deriva de uma leitura que busca "se voltar repetidamente sobre si própria para transbordar de si mesma". (DIDI-HUBERMAN, 1994, p. 165) No entanto, ao problematizar a leitura emparelhando sentidos figurados a alegoria cristã redimensionou a fenda que havia sido instaurada no ídolo desmitificado. Isso porque a alegoria não só emparelha sentidos figurados como também estabelece fendas entre eles, pois ao mesmo tempo em que preenche, esvazia. Melhor ainda, ela somente esvazia a imagem, pois não a preenche, apenas emparelha possíveis significações. Esse procedimento agrava ainda mais seu caráter ilegível, pois além de labiríntica e expansiva, a ramificação alegórica guarda vácuos imperceptíveis. Esses vácuos localizam-se entre as diferentes dimensões figurativas que a alegoria abriga[9], ou dizendo de outro modo, o esvaziamento das divindades pagãs na Antiguidade Tardia se torna fundamental porque as inter-relações figurativas estabelecidas pela alegoria partem desse vácuo aberto pela ruína do ídolo. A autonomia idólatra estimulava um isolamento da imagem. Serão essas fendas que justificarão esse emparelhamento aleatório entre essas dimensões e, desse modo, proporcionarão, ao mesmo tempo, maior abertura para as analogias ou uma cegueira voltada para qualquer incongruência que nos seja imposta. O procedimento que nos ilumina e que nos ilude é o mesmo.

Deve-se, também salientar, que as alegorias podem ser simultaneamente banais e complexas. Isso porque, a alegoria parte de significados pré-fixados, ou seja, para se interpretar alegorias é preciso conhecer certas convenções que servirão como ponto de partida, mas ao mesmo tempo a alegoria também indica, de modo impreciso, sutis aproximações entre imagens e conceitos. Dizendo de outro modo, a alegoria descontextualiza significados nada enigmáticos e desloca esses fragmentos para um novo contexto onde os aproxima e, desse modo, os recontextualiza, agora sim de modo enigmático, ou seja, de modo nada óbvio. Poderia dizer que o primeiro fator configura a aparência despretensiosa da alegoria e o segundo, a complexa armadilha que essa aparência banal pode assumir. Por esse motivo é necessário ficar atento porque ao mesmo tempo em que sugere uma complexa ramificação figurativa também se mascara em definições precisas. As fendas estabelecidas entre as dimensões figurativas são as ferramentas responsáveis pelo não comprometimento da alegoria com as aproximações que induz.

***

Se observarmos a divindade aquática representada ao lado de Cristo e São João Batista na cúpula do Batistério dos Arianos em Ravena (início do século V) e compararmos com a representação de Cristo como deus Apolo envolto por videiras eucarísticas (atributo de Cristo e Dionísio, pois o vinho era símbolo da juventude e da vida eterna nas tradições arcaicas: "o símbolo sumeriano para vida era, normalmente, uma folha de parreira" – CHEVALIER, 2002, p. 955) no *Christos-Hélios* do túmulo dos Júlios na necrópole do Vaticano poderemos rapidamente alcançar a questão iconográfica que estabelece uma crise iconológica. Essas duas imagens produzidas na Antiguidade Tardia exemplificam parte do processo da construção da noção de alegoria. O deus fluvial que aparece ao lado de Cristo e São João Batista, citado acima, não é mais um ídolo pleno. A prova contundente disso é que foi representado ao lado do Deus único. Seria incoerente com a doutrina cristã mostrar um deus pagão na mesma dimensão da figura de Jesus. Dentro dos parâmetros que estão sendo esboçados, tanto a imagem de Cristo quanto a do deus fluvial são imagens em sentido figurado (não são ídolos). Devem ser lidas e não veneradas. As duas imagens possuem referenciais retóricos distintos e por isso não compartilham a mesma dimensão figurativa. Os dois "deuses" estão visualmente presentes à percepção um diante do outro, mas alegoricamente existe um abismo que os separa. O fundamento desse abismo é o ídolo vazio, pois sem esse passo a percepção da imagem não conseguiria produzir esse tipo de fratura. A relação alegórica se dá tanto dentro dos contextos de cada figura como também na inter-relação entre esses contextos, ou seja, apesar de não compartilharem a mesma dimensão figurativa estabelecem relações iconológicas. Porém, como existe um vácuo entre elas (as figuras), essa conexão fica, em certa medida, velada, mesmo que isso não signifique que seja desprezível para a interpretação (as dimensões figurativas são perceptíveis, o que é imperceptível é esse vácuo que as separa). É justamente isso que indica a Babel, ou seja, o caráter fragmentário inserido na produção de sentido alegórico. Apesar das figuras de Cristo e do deus fluvial serem incompatíveis, é por meio da relação entre elas que a imagem se expressa. Conceitualmente as duas figuras não "falam a mesma língua", mas é através da justaposição visual enigmática que podemos ler, de modo tortuoso, os sentidos da imagem. Essas aproximações entre coisas díspares constituem analogias absurdas mascaradas em semelhança que geram pontos de contato vazios, pois sem semelhança os termos justapostos não geram interseção. Não se trata, no entanto, de alguma prática enganosa que se deva desmascarar, pois constitui-se de algo mais enraizado na cultura do que uma mera conspiração.

Cristo-Apolo
Mosaico do Túmulo do Julios na Necrópole do Vaticano (séc. IV d.C.)

Batistério dos Arianos em Ravena
Medalhão central da cúpula (séc. V d.C.)

No exemplo do *Christos-Hélios* do túmulo dos Júlios na necrópole do Vaticano, o ídolo pagão é testemunho do processo de esvaziamento e da simultânea sobreposição de uma retórica sagrada que reinstitui a completude misteriosa, mas exterior à imagem. Esse tipo de associação com a iconografia mitológica greco-romana, utilizada pelos primeiros cristãos, já havia sido estabelecida pelos escritos de Clemente de Alexandria (150-213 d.C.). Esse dado não assegura plenamente que a temática estivesse rigorosamente atenta às normas cristãs e que não se trata de uma representação herética,[10] mas indica o desenvolvimento do processo de ruína da autonomia da imagem pagã. A diferença entre o mosaico na cúpula do Batistério dos Arianos em Ravena e esse *Christos-Helios* é que no primeiro a fissura estava entre as duas figuras e

no segundo a fissura estaria sendo instaurada sobre a própria figura, pois o esvaziamento do ídolo propiciava a percepção visual simultânea de Cristo e Apolo sem que, no entanto, ambos estivessem na mesma dimensão figurada.

Certamente se houvesse espaço para uma análise mais extensa seria possível averiguar os desdobramentos persuasivos dessa estratégia dentro do contexto da difusão do cristianismo no mundo helenístico. Por isso, é importante frisar que essa sofisticada ilusão alegórica estará sempre impregnada de ideologias. Mitchell sugere que toda imagem é ideológica (MITCHELL, 1987, p. 151-208), mas é preciso acrescentar que por meio das conexões desconexas, imperfeitas e absurdas construídas pelo processo alegórico, as ideologias que vivem nas imagens se entrelaçam labirinticamente, porém sem se tocar, ou seja, permanecem imaculadas. O *Christos-Helios* não era uma afirmação de que Jesus e Apolo haviam se fundido em um só deus; isso seria inadmissível, pois seria o retorno à idolatria. O que permite a conexão entre eles é justamente a certeza de que existe ali uma fenda que os separa[11]. Desse modo, a alegoria conseguirá aproximar ideologias contraditórias sem qualquer comprometimento conceitual[12]. Isso pode produzir tanto uma ferramenta libertária quanto um poderoso instrumento de alienação.

Agora é possível retornar, mais uma vez, ao *Quadrado Preto Sobre o Fundo Branco* e a *A Rose Has no Teeth*, pois se havia sugerido que somente na obra de Nauman seria possível identificar uma fratura iconológica. No entanto, na tela de Malevitch a fissura alegórica existe, mas foi acuada. Dentro dos parâmetros estabelecidos aqui, foi efetivamente dissimulada, mas o intuito seria o de exterminá-la. Essa atitude típica das utopias da vanguarda russa acaba sendo extremamente enriquecedora, pois se dirige ao cerne do que tem sido investigado. Foi feita uma tentativa de abolir as contingências figurativas da imagem e, desse modo, superar o vácuo que se estabelece por meio da inter-relação entre essas dimensões convencionais. Em contrapartida, *A Rose Has no Teeth* também elimina as dimensões figurativas, mas ao invés de tentar colocar-se acima delas, as empurra contra o *gap* que existe entre elas. Estimula uma iconologia autodestrutiva, pois expõe uma região que está além das suas possibilidades. Mitchell, ao formular sua teoria, afirmou que existem algumas imagens que possuem maior potencial para produzir reflexão sobre a própria imagem; em contrapartida, pode-se afirmar que existem imagens com maior potencial para expor suas fissuras alegóricas e, também, o de outras imagens que possam ser a elas associadas. Dito isso, é preciso agora investigar outros aspectos dessa tendência autodestrutiva da análise iconológica inspirada pela noção de alegoria.

Quando Caravaggio pintou o *Grande Baco*, em 1596, estabeleceu uma relação alegórica complexa. Para começar, tanto as folhas da coroa de parreira quanto alguns frutos da cesta estão começando a deteriorar, como se a ruína do ídolo pagão, que abriu um espaço imperceptível mas necessário à ramificação alegórica, tivesse sido paradoxalmente exposta à percepção por meio de sua metáfora. Além disso, o pretenso deus do vinho tanto brilha como um mármore grego quanto deixa escapar uma afetação teatral. É o deus do vinho ou um modelo andrógino fantasiado de Baco? Hoje sabemos que se trata de Mario Minniti, companheiro de juventude do pintor. A androginia está tanto associada ao interesse maneirista pelas "aberrações" quanto pode indicar a completude hermafrodita da divindade. (HOCKE, 2005, p. 281-331) Gilles Lambert diz que o ombro à mostra refere-se aos modos das prostitutas de Roma (2008, p. 32). No entanto, a pose pode também ser associada à iconografia da estatuária clássica. Muitos indícios levam a crer que tanto pode ser uma alegoria dentro de outra (uma alegoria do próprio processo alegórico) quanto duas alegorias interdependentes em sua incompletude (duas pseudoalegorias). Os limites entre as dimensões que a alegoria manipula foram violados. A fenda instituída sobre o *Christos-Helios* estava tão exposta que fazia com que o observador não se intimidasse com a possibilidade de uma vertigem diante do abismo que ela continha. Era possível contemplar a imagem e manter-se afastado das bordas desse abismo. No entanto, o *Grande Baco* estabelece uma relação mais traiçoeira com seus precipícios. O vácuo que existe entre o deus do vinho e o ator se tornou muito estreito a ponto de parecer não haver diferença de dimensão figurativa, pois um ator que representa Baco seria a mesma coisa que pintar uma representação de Baco. Fica então claro que a fenda, apesar de imperceptível, é uma ferramenta importantíssima para que nos sintamos seguros diante das imagens que circulam em nossa cultura alegórica. Por exemplo, quando assistimos a um comercial de televisão em que uma atriz famosa recomenda que se utilize determinado sabão em pó, nos sentimos tranquilos sabendo que, mesmo que a atriz tenha usado o sabão em pó, ela não é o tipo de profissional mais indicado para recomendá-lo. A atriz representando ela mesma como dona de casa não compartilha da mesma dimensão da dona de casa que ela representa. Baudrillard chamou a isso de "Lógica do Papai Noel". (BAUDRILLARD, 2008, p. 175-176) No *Grande Baco*, ao contrário, essa separação fragmentária – que paradoxalmente passou a se confundir com a coerência do mundo que nos cerca – foi deslocada, atravessando a percepção como um

ruído. Isso significa que, no mundo alegórico que construímos, os vácuos entre os sentidos figurados são tão imperceptíveis quanto necessários.

O *Grande Baco*, dentro dos limites do final do século XVI, estabelece um jogo sarcástico com a própria estratégia alegórica. Não tenta superá-la, pelo contrário, mergulha dentro dela com o intuito de manipular essa estratégia em vez de ser manipulado por ela. O mecanismo alegórico no período barroco se torna autocrítico, pois começa a suspeitar de si próprio. A alegoria barroca é uma alegoria em crise, pois desconfia de sua capacidade de revelação, que foi sua força motriz durante a Idade Média. Por esse motivo, algumas alegorias se voltam contra seu próprio sistema e fazem dele um de seus sentidos figurados, ou seja, "alegorizam" o procedimento alegórico (talvez movidas pela autocrítica envolvida no contexto cultural da Contrarreforma). Por esse motivo, a alegoria barroca começa a testar seus limites e o que existe de imperceptível e ilegível dentro de seu próprio código. Desse modo, volta-se para suas falhas para encontrar dentro da alegoria espaços vazios que a leitura não tem acesso. A Idade Média produziu alegorias contraditórias e labiríntica, mas nunca uma alegoria que se voltasse contra ela mesma.

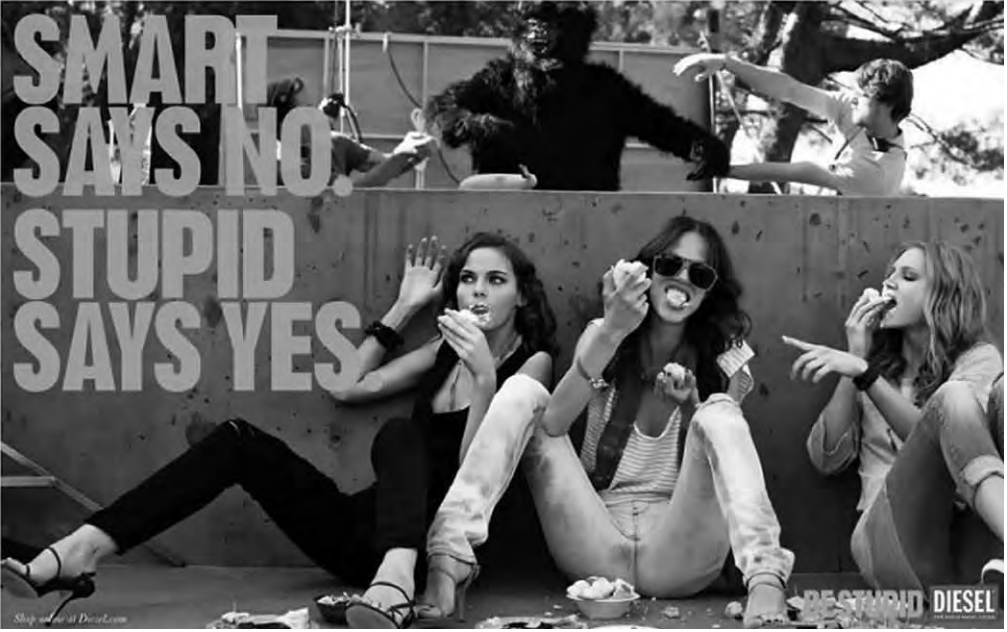
A partir dessa questão autodestrutiva identificada na alegoria barroca, é possível agora verificar outra questão iconológica na obra de Bruce Nauman, pois o modelo alegórico encontrado em *A Rose Has no Teeth* não é apenas uma investigação sobre as fissuras do mecanismo, mas uma alegoria que foi engolida por essa falha, pois aloja-se dentro dela. Nessa obra não se encontra nem dimensão figurativa nem percepção visual. A alegoria foi consumida por sua ruína, pois a fenda que deveria separar as dimensões figurativas está, nesse caso, arrastando para dentro de si sentidos figurados destroçados, pois não é possível criar algum tipo de identidade para cada um deles.

***

Recentemente a marca de roupas Diesel veiculou uma campanha publicitária intitulada *Be Stupid* (seja estúpido)[13]. Em um dos cartazes produzidos vemos três moças sentadas diante de uma pequena mureta se deliciando com uma grande quantidade de sorvete a ponto de se lambuzarem. Atrás delas se desenrola uma cena irônica com características surrealistas, na qual dois rapazes impedem que outra pessoa fantasiada de macaco consiga pegar uma banana que está colocada sobre a mureta. Associado a essa imagem estão os seguintes dizeres:

"*Smart says No. Stupid says Yes*" (Esperto diz não. Estúpido diz sim) e "*Be Stupid – Diesel*". Em outro cartaz vemos um jovem de costas, vestindo apenas uma cueca (provavelmente Diesel), diante de uma fogueira onde, ao que tudo indica, ele acaba de atirar seus últimos bens materiais. Pode-se ver uma cadeira lançada aos ares. Acompanha os dizeres: "*Long live stupid*" (Vida longa estúpido) e embaixo novamente: "*Be Stupid – Diesel*".

Ao se analisar diversos cartazes, é possível constatar que existe não só um sistema alegórico em cada peça publicitária, mas uma alegoria que se ramifica por toda a campanha. O cartaz das meninas encostadas na mureta, por exemplo, possui tantos sentidos figurados emparelhados que talvez não seja possível esgotá-los. As moças são magras e longilíneas indicando um biótipo que não só remete à profissão de modelo, mas também simboliza muitas outras coisas, dentre elas "vida excitante" (agitada e "glamourizada') e "anorexia" (ou bulimia). Essas belas ninfas do poderoso mundo da alta costura que desceram de seus pedestais e se esconderam atrás de um muro ridiculamente menor que elas (para saciar o desejo subversivo por comida) foram emparelhadas a uma sátira enfaticamente banal, protagonizada por um pseudomacaco que é manipulado de modo patético (sugerindo um questionador símbolo para a estupidez) e, desse modo, produz uma caricatura propositalmente grosseira do poder de persuasão. A relação alegórica se espalha, pois o simbolismo associado a essas moças esquálidas que dizem "sim" aos impulsos instintivos e extravagantes, extravasa para o "James Dean" de cueca que atira de modo estupidamente bombástico seus bens banais na fogueira. Existem várias fissuras imperceptíveis separando as diversas dimensões figurativas que ali se emparelham, mas existe um desses vácuos que vale a pena ressaltar, pois se aloja entre todas essas cenas legendadas e o logotipo da marca Diesel. O espectador se sentirá à vontade para apreciar toda essa retórica sofisticada e contemporânea porque essa empresa de roupas – que precisa necessariamente despertar desejo de compra por meio de uma campanha publicitária tão dispendiosa – não permitiu que a mensagem "compre roupa Diesel" se confundisse com a empatia e a inteligência da imagem divulgada. As modelos, representando elas mesmas experimentando uma pequena subversão cotidiana que poderia ser vivenciada por qualquer pessoa comum, não se confundem com as pessoas incomuns que elas representam. Esse vazio que separa essas duas dimensões impede que a ideologia subversiva seja contaminada pela ideologia de mercado. Apenas uma interpretação alegórica pode provocar essa contaminação.



Be Stupid
Pôsteres da campanha publicitária da empresa Diesel (2010)

Be Stupid
Pôsteres da campanha publicitária da empresa Diesel (2010)

Além disso, vale ressaltar que as características gráficas utilizadas para relacionar texto e imagem remetem a algumas obras de arte contemporânea como, por exemplo, os cartazes de Barbara Kruger. Isso estabelece uma aproximação entre as dimensões figurativas de um cartaz publicitário e de uma obra de arte, mas que, tal como a imagem do deus fluvial e a imagem de Cristo, não "falam a mesma língua". "Moda é comportamento", diz a frase de efeito veiculada pelos meios de comunicação. Seria conveniente retificar dizendo que, neste caso específico, "moda é uma estratégia alegórica produzida por emparelhamento de sentidos figurados estereotipados que espalham entre eles, de modo efêmero, enormes vácuos cognitivos que serão preenchidos pelo fetiche". Por meio disso, a moda se ramifica de uma campanha publicitária à outra, justapondo infinitamente, marca após marca, todos os "comportamentos" em torno da fissura alegórica. No entanto, todo esse enigmático complexo publicitário em vez de estimular a *alegorese*, ou seja, a interpretação crítica, a bloqueia. Isso porque o fetiche, de modo similar a idolatria, é alheio à leitura; ambos paralisam o espectador em veneração.

No entanto, a alegoria da publicidade Diesel é também, em certa medida, autocrítica, pois investe contra o fetiche que cega o espectador em relação aos vácuos imperceptíveis. Tanto as moças que saboreiam de modo subversivo o sorvete, quanto o jovem de cueca atirando toda a matéria ao lixo parecem traduzir figuras que não se contaminaram por essa fantasmagoria[14] ilusória veiculada pela cultura do consumo. Portanto, os sentidos figurados que a publicidade da Diesel emparelha fazem do fetiche uma figura retórica, mas é preciso estar atento, pois em vez de descortinar um estranhamento, o desvia para uma fenda metafórica ainda mais sedutora. Diferentemente da metáfora da ruína do ídolo pagão, que no *Grande Baco* empurra a percepção na direção da fissura imperceptível, na campanha da Diesel (a metáfora) gera uma sobreposição fantasmagórica, ou seja, transforma em fetiche a própria ruína. Sendo assim, a alegoria do *Grande Baco* estimula a interpretação crítica enquanto a campanha da Diesel a adormece criando um estereótipo[15] daqueles que estão acima dos estereótipos. Desse modo o espectador-consumidor põe-se a venerar aqueles que não veneram o consumo (e que compram Diesel). "*Be stupid*", diz a Diesel, "*Don't be a Jerk*" (Não seja um otário), diz o cartaz de Barbara Kruger.

Barbara Kruger
Don't Be a Jerk, 1984.

A arte contemporânea, ao reinstalar o interesse pelos mecanismos alegóricos, optou por produzir alegorias que atacam seu próprio sistema, não só para se introduzir nas fissuras da própria obra, tal como em *A Rose Has no Teeth*, como também para inserir-se nas fissuras espalhadas em nossa cultura, expulsando a fantasmagoria que ali se alojava. Ao analisar os "signos subversivos" de Barbara Kruger, Hal Foster nos ajuda a compreender que as retóricas (verbais e visuais) relativas às mulheres – que são emparelhadas pelos veículos de comunicação – lidam com estereótipos utilizados para produzir analogias absurdas que estruturam um sistema de dominação falocêntrico. (1996, p. 149-158) Desse modo, seus cartazes reconstroem alegorias cuja justaposição de sentidos figurados passa a remeter, de modo crítico, às fendas fragmentárias que os separam. "W*e are obliged to steal language*" (nós somos obrigados a furtar linguagem), diz outra frase da artista (1980) associada à imagem, em *close*, de uma mãe e seu bebê. Tal como a alegoria que sequestra sentidos figurados e os justapõe de modo desconexo segundo intenções conceituais fluidas, a artista rouba alegorias ramificadas em nossa cultura visual e textual não só para expor seus mecanismos, mas também para fazer com que elas expressem uma crítica social por meio de suas fraturas.

O mundo alegórico em que estamos imersos envolve a aproximação cada vez mais frenética entre imagens. A ilegibilidade labiríntica existente tanto na produção alegórica como do seu modo de interpretação parece ter se espalhado não só através da proliferação de sentidos figurados associados à mercadoria, mas também através das inesgotáveis ramificações virtuais que a tecnologia propicia. Uma iconologia que pretenda investigar os desdobramentos da imagem em nossa cultura deve estar equipada para compreender não apenas o funcionamento dos mecanismos, mas também os lugares aos quais esses mecanismos culturais não estão permitindo acesso. Vivemos em uma cultura em que toda imagem está tão saturada pelas leituras que abriga que torna qualquer ferramenta voltada exclusivamente para "leitura de imagens" uma metodologia conformista. A iconologia deve, portanto, acrescentar aos métodos de leitura, estratégias que visem enfrentar não só o que há de ilegível, mas também o que é alheio à leitura. O objetivo dessa iconologia não é apenas produzir uma teoria do que a imagem não é, mas também encontrar em nosso cotidiano alegórico esses locais de cegueira.

Notas

1 "*Iconology turned out to be, not just a science of icons, but a political psychology of icons, the study of iconophobia , iconophilia, and the struggle between iconoclasm and idolatry*". (MITCHELL, 1987, p. xiii)

2 "A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem". [...] "a descoberta, por Mallarmé, da palavra em seu poder impotente [...] onde nada mais tem a dizer senão a si própria". (FOUCAULT, 1995, p. 312- 317)

3 Alain Besançon nos lembra que "Malevitch cuidara de suspender seu *Quadrado preto* num lugar elevado a um canto da sala de exposição, o que, para um russo, significava que ele o havia colocado no 'canto vermelho', o local reservado para os santos ícones". (BESANÇON, 1997, p. 599)

4 Não se trata rigorosamente de uma paráfrase, mas de uma inspiração nos comentários desse filósofo. Na conclusão do *Tractatus Logico-philosophicus*, que produziu durante a Primeira Grande Guerra, escreveu: "sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar". No período entre-guerras suas reflexões o levaram a afirmar que os limites da linguagem são os limites do pensamento e que por isso não podemos ir além da linguagem. Isso implicaria em que certas coisas (as que ultrapassam esses limites) simplesmente não poderiam ser ditas. Porém, paradoxalmente também percebeu que as coisas de que não podemos falar incluem inúmeras coisas de que devemos falar. A partir dessa reviravolta dentro de seu próprio pensamento, Wittgenstein declarou que o que não tinha dito no *Tractatus* era muito mais importante do que o que tinha dito. Disso resultou a obra *Investigações Filosóficas* publicada em 1952 em que elucida equívocos na nossa forma de pensar decorrentes de falhas (ou fraturas) linguísticas. (STRATHERN, 1997)

5 Não se deve confundir esse contraponto com a tradicional oposição entre símbolo e alegoria que possuía um teor fundamental e buscava um juízo de valor, além de também resumir todo universo de possibilidades a essa bipolaridade.

6 É preciso esclarecer que a escrita hieroglífica faraônica, apesar de ser em parte pictográfica e ideográfica, não conhecia o sentido figurado. É provável que o germe dessa noção de dimensão figurativa se encontre na ideografia, mas não devem ser confundidas. No entanto, a tradição alegórica passou a utilizar o termo "hieróglifo" para se referir ao enigmático hibridismo legível/visível, mas isso significa que o sentido desse termo foi modificado e não mais remete ao sistema egípcio original. A associação entre o termo "hieróglifo" e a noção de alegoria foi estabelecida na Antiguidade Tardia, provavelmente entre o primeiro e o segundo século de nossa era por Clemente de Alexandria, Horapolo e Plotino que conheciam a escrita sagrada egípcia de modo deturpado e a "traduziram" segundo os parâmetros abstratos do pensamento grego. (GAUR, 1992, p. 60-65). Ver também STROULHAL, 2009, p. 235-242.

7 Alain Besançon diz que as "figuras divinas [...] não precisam falar, não têm nenhuma mensagem a transmitir. Sua [...] qualidade de um ser que possui em si mesmo a razão e o princípio de sua própria existência [...] silenciosa e evidente". (BESANÇON, 1997, p. 31)

8 Segundo Regis Debray, o alfabeto é uma modalidade escrita desenvolvida para fins utilitários (provavelmente por comunidades mercantis de origem semítica). Desse modo, se pode deduzir que a alegoria pode ser um resgate visual dentro de uma escrita mundana e graficamente abstrata. (DEBRAY, 2004. p. 93-130).

9 Essa noção de vácuo imperceptível entre os sentidos figurados que a alegoria determina não existe na teoria de Benjamin e foi inspirada na análise que Foucault faz de *Isto não é um cachimbo* de Magritte, na qual ele indica a fronteira entre o fundo do desenho e o fundo das letras da frase como um local (ou um não local) de fratura. Porém aqui está sendo utilizada de modo um tanto distinto, pois passam a determinar um fundamento da alegoria, na medida em que toda possibilidade de emparelhamento figurativo só foi viável

mediante a quebra da autonomia do ídolo. Desse modo, as imagens fendidas podiam ser aproximadas, pois enquanto estivessem restritas a suas completudes míticas não se abriam para essa inter-relação. (FOUCAULT, 1989, p. 32-33)

10 É o próprio Panofsky quem nos fornece maior informação iconográfica sobre esse tema. Na Antiguidade Tardia o deus-sol Hélio, "distinto de Apolo", que "não tinha desempenhado papel importante na religião grega" no período clássico, "mas sob a influência egípcia, elevou-se [...] na época helenística". "O ponto culminante foi quando o imperador Aureliano (214 – 275 d. C.) proclamou-o *Sol Invictus*". Era muitas vezes representado com a mão direita erguida como piloto de uma quadriga. "A experiência religiosa do final da Antiguidade estava [...] tão completamente embebida da onipotência do deus-sol que nenhuma ideia religiosa nova podia tornar-se aceitável, a menos que fosse desde o inicio investida de conotações solares". "Santo Agostino teve de advertir vigorosamente contra o perigo de levar a identificação de Cristo com o Sol tão longe a ponto de resvalar no paganismo". "Na era do Cristianismo recém--nascido, o Sol bíblico desalojou o pagão". (PANOFSKY, 1989, p. 160-161)

11 É preciso reforçar que esse é o momento em que a noção de dimensões figurativas está sendo instaurada; portanto, seria como se a fenda estivesse se abrindo nesse período.

12 Roland Barthes, quando define o mito moderno, identifica, por meio de instrumental semiótico, mecanismos muito semelhantes ao que estou sugerindo. Refiro-me à noção de que o mito despoja o mitificado de sua história, mas a resguarda apenas como um álibi. Desse modo ao mesmo tempo em que o mito deforma, não se responsabiliza por seus "crimes". Porém, a construção teórica de Barthes não leva em consideração nem a tradição iconográfica, nem a dívida alegórica e muito menos a noção de dimensão figurativa. Entretanto, é preciso que fique registrada a importância de *Mitologias* para a formulação iconológica que estou propondo. (BARTHES, 1989)

13 Essa foi a campanha primavera-verão 2010, criada pela agência de publicidade Anomaly London. A marca Diesel tem uma origem mítica na Itália do final dos anos 1970. Diz o relato que Renzo Rosso, aos 15 anos, manufaturou sua primeira calça jeans, pois não podia pagar por uma. A partir de 1996 a marca entrou com muita aceitação no mercado norte-americano produzindo jeans caro e exclusivo. Alcançou o *status* de luxo sem nunca se desprender do álibi mítico original. Por meio dessa estratégia desenvolveu campanhas publicitárias sofisticadas repletas de estranhamento *cool* que difundem muito mais comportamentos sociais transgressores do que roupas. Essas famosas campanhas começaram nos anos 1980 e ao que parece envolviam muitos milhões de dólares por ano. (TUNGATE, 2008)

14 Remetendo ao conceito "benjaminiano" no qual a fantasmagoria seria como um sonho alegórico no qual o homem moderno está imerso. (BENJAMIN, 2009) Dentro de uma perspectiva na qual o sentido literal dos objetos não seria mais acessível devido à "fetichização" da mercadoria, estaríamos vivendo em um mundo onde só restaram sentidos figurados desconexos que são arremessados contra nossa percepção por meio da superexposição dessas mesmas mercadorias.

15 Segundo Roland Barthes, o estereótipo "é constituído por uma necrose da linguagem, uma prótese que vem fechar um buraco da escrita". (BARTHES, 1975, p. 37)

Referências

BARTHES, Roland. *Escritores, Intelectuais, Professores e outros ensaios.* Lisboa: Editorial Presença, 1975.

BARTHES, Roland. *Mitologias.* São Paulo: Editora Globo, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos.* São Paulo: Perspectiva, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX (Exposé de 1939*). In: Passagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BESANÇON, Alain. *A imagem proibida*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1997.

BOEHM, Gottfried. O que se mostra. Da diferença Icônica. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 22, 2011.

BRUGGEN, Coosje van. *Bruce Nauman*. Nova York: Rizzoli, 1980.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olypio, 2002.

DEBRAY, Regis. A decolagem alfabética. In: *Deus um itinerário*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. Poderes da figura: exegese e visualidade na arte cristã. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 5, dez. 1994.

ECO, Umberto. O Alegorismo enciclopédico. In: *Arte e beleza na estética medieval*. São Paulo: Editora Globo, 1987.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FOSTER, Hal. Signos subversivos. In: *Recodificação*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1989

GAUR, Albertine. *A History of Writing*. Londres: The Britsh Library, 1992.

HOCKE, Gustav R. O Pansexualismo. In: *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAMBERT, Gilles. *Caravaggio*. Lisboa: Taschen, 2008.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology, Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética, imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NÉRET, Gilles. *Malevitch*. Lisboa: Taschen, 2003.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. Revista *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

OWENS, Craig. Representação, apropriação e poder. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 23, 2012.

PANOFSKY, Erwin. *O significado nas artes visuais*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

STRATHERN, Paul. *Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

STROULHAL, Eugen. Os escribas das casas da vida. In: *A vida no egito antigo*. Barcelona: Folio, 2009.

TUNGATE, Mark. Fashion Brands – Branding Style from Armani to Zara. Londres: Kogan Page Limited, 2008.

Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão

*Viviane Matesco**

RESUMO: O artigo analisa as relações entre corpo em ação e imagem, objetivando refletir sobre o processo de consolidação da performance. O estatuto de objetos que permanecem depois de uma ação, assim como suas imagens impõem mecanismos comerciais e institucionais do sistema de arte que distanciam a performance atual das manifestações artísticas dos anos 1960 e 1970. A noção de corpo literal, a temporalidade da ação e o papel da imagem via vídeo ou fotografia são os elementos investigados nesse processo. A intersecção desses aspectos questiona o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal, e legitima a performance dentro da moldura do sistema de arte.

Palavras-chave: corpo, performance, arte contemporânea

ABSTRACT: The article analyzes the relations between body in action and image, aiming to reflect on the process of consolidation of performance. The status of objects that remain after an action, as well as their images, impose commercial and institutional mechanisms of the art system that turned the current performance away from the artistic manifestations of the 1960s and 1970s. The notion of literal body, the temporality of action

* Viviane Matesco é doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes/UFRJ e mestre em História da Arte pela PUC-Rio, com graduação em História pela UFRJ e em Museologia pela UNIRIO. Professora Adjunta do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, atua como pesquisadora, professora, curadora, crítica.

and the role of the image via video or photography are the elements investigated during this process. The intersection of these aspects questions the ephemeral and unstable, marks of the initial identity of body art, and legitimates the performance within the frame of the system of art.

Keywords: body, performance, contemporary art

O corpo em ação é um denominador comum a diversas expressões artísticas na segunda metade do século XX. Diante dele, o estatuto tradicional da obra de arte desmorona-se e o artista assume novas funções mais próximas do papel de mediador. O papel duplo do artista, tanto como sujeito quanto objeto acaba com a fronteira entre ele e o espectador – a criação e a recepção. O corpo abandona o espelho e passa a atuar literalmente seja mediante ação ou mediante ênfase de dimensões antes reprimidas, como a sexualidade, os fluídos e odores. Se com a arte moderna rompe-se com a imagem do corpo ocidental idealizado por intermédio da fragmentação e da deformação, agora se afirma um corpo primário, supostamente fora de qualquer apreensão especular. Mas será que a ressurreição da carne implica em uma verdadeira quebra de moldura? Como o corpo é o material da arte apenas enquanto dura o gesto, a fotografia é usada para documentar esse trabalho transitório. Ao final da obra, sobram testemunhos de várias naturezas: objetos, fotografias, vídeos, entrevistas, informes da imprensa e recordações dos participantes. O estatuto dos objetos que permanecem depois de uma ação, assim como suas imagens, supõe uma discussão básica: se a finalidade dessas ações é escapar dos mecanismos comerciais e institucionais da arte, então como situá-los? A literalidade do corpo, a temporalidade da ação e o papel da imagem via vídeo ou fotografia são elementos fundamentais para se pensar a questão da consolidação da performance como categoria artística, bem como sua própria institucionalização.

Por mais que a performance esteja assimilada ao circuito institucional, a literalidade do corpo ainda impõe reservas, uma vez que seu teor artístico não é consenso na teoria da arte. Henri-Pierre Jeudi (2002) desenvolve amplo debate sobre a relação entre corpo e estética,

objetivando discutir sua legitimidade enquanto objeto artístico. Segundo o autor, as intenções de romper com o especular nas performances e passar para o outro lado seria o grande estereótipo da exibição dos corpos, ainda mais acentuado pelos discursos dos críticos de arte. Jeudi questiona os critérios que fazem do corpo em ação um objeto de arte, pois em sua compreensão, excetuando-se as regras do mercado e as avaliações dos críticos profissionais, tais critérios não existiriam. Para sustentar sua posição, o teórico parte da análise da labilidade das imagens corporais desenvolvidas por Paul Schilder[1] e argumenta:

> Se as imagens corporais são múltiplas, lábeis, instáveis e incontroláveis, desestabilizam as representações convencionais do corpo e nossas referências culturais, mas poderiam tornar-se representações estáveis. É a arte que, por sua aventura, por suas extravagâncias, pelas rupturas operadas no tempo e no espaço, pela subversão exercida no que diz respeito aos tabus, gera um semelhante efeito de estabilidade. (JEUDI, 2002, p. 28)

Caberia à arte gerar esse efeito de estabilidade e o artista seria aquele que transforma as imagens corporais em uma representação atemporal como um quadro ou estátua. Por isso, para Jeudi, exibir torna-se o contrário de representar, pois a raiva do espelho se traduz pela reconstituição de uma superespecularidade que não depende mais do jogo das comparações entre a representação e a realidade. A exibição implica uma superoferta e revela o quanto a representação logo se transforma em estereótipo:

> o que é então designado como ritual do corpo, não importa em que modalidade de exibição estética, aparece de imediato como a demonstração de uma construção teórica preliminar, uma vez que a interpretação precederia o ato da performance. O desempenho corporal apresenta em tempo real uma colisão entre literalidade do acontecimento e a atualidade imediata do pensamento que pretende adiantar-se e manter suspenso o próprio ato da representação. O estético subsiste na forma de intelectualização que precede a própria performance retirando-lhe a tensão entre representação e realidade. (JEUDI, 2002, p. 113)

Exacerbar a exibição do corpo para dele extirpar todas as possibilidades de linguagem seria, em sua compreensão, o princípio de grande parte das experiências estéticas dos anos 1960. O ato do artista produziria um efeito de significância por ser um conceito "implantado" e, por isso, a performance seria paralela à expansão de sentido efetuada pelo *ready-made*, pois ambos utilizariam um mimetismo caricaturesco da realidade ao reproduzir certas banalidades da vida cotidiana. A mesma opinião é sustentada por Régis Debray (1992) ao afirmar que, abolir

as fronteiras entre arte e vida e ao se suprimir o "re" da representação, torna-se a realidade ou a vida autoimageantes. Agora aquilo não se assemelha ou não se parece, mas é. Tanto Jeudi quanto Debray questionam o corpo primário e a imediaticidade das performances por acabarem com qualquer relação semântica necessária a uma representação, ou seja, por não se enquadrarem em uma representação clássica. Ao ignorar a questão da representação dentro do próprio campo artístico como uma reflexão sobre o meio, a rejeição e desqualificação como arte não se restringe à performance, mas ao *ready-made*, enfim, ao século XX.

Se por um lado o debate sobre a validade do corpo como objeto de arte centra-se na impossibilidade da representação, outras vertentes teóricas defendem pressupostos diferentes. A partir de uma abordagem semiológica, Jorge Glusberg (1987) aponta que a confusão entre apresentação e representação da performance se deve ao fato de ela existir não porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o curso de seu desenvolvimento. Ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um "corpocentrismo", a performance busca despertar a atenção da audiência, condicionada pelas artes tradicionais. O significado da performance residiria na relação estabelecida entre emissor e receptor por ser um ato de comunicação. Dessa maneira, a performance tenta resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, pondo a descoberto a distância real entre as convenções sociais e os programas instituídos, e o corpo tomado como elemento do processo artístico. É o caso da *body art* (arte corporal) ao conferir pleno valor ao corpo humano e à sua capacidade de produção de signos. Na opinião de Glusberg, o cerne do debate seria analisar o tempo e o movimento como matérias-primas da performance; e o tempo teria proeminência sobre o movimento, pois uma performance pode ser estática, mas nunca atemporal. Também partindo da questão da literalidade do corpo, Thierry de Duve (1981) definiu a performance como a arte do aqui e agora, pois implica a copresença, em espaço e tempo reais, de *performer* e de seu público.

> A obra de arte cessa de existir uma vez que o performer e seu público se separam, por isso é dependente do *hic et nunc*, intransportável no espaço e não reprodutível no tempo. O que os junta é um contrato e um rito. O contrato é trilateral, uma vez que na performance três instâncias estão reunidas: uma instituição, um performer, um público. Quanto ao ritual, ele assegura a cada um seu lugar e seu tempo, e o elo para fazer existir um objeto que não preexiste a seu nome: a prática da performance. Não se pretende, portanto, que uma performance produza um

> objeto de arte, mas que instaure um rito performativo, seja com gestos, dança, ato, ou imagem; um conjunto sem regras que foi estabelecido chamar performance, por isso o fenômeno performance depende de uma nominação, e isso é um objeto de arte, tal como o urinol de Duchamp. (De DUVE, 1981, p.18)

Para De Duve o aqui e agora, a presença, seria o que distinguiria o fenômeno performance, uma vez que abrange toda atividade humana cuja percepção é ela própria suscetível de produzir e de organizar um efeito estético imediato. As afirmações dessa conferência proferida em 1981 nos parecem limitadas e insuficientes diante das transformações pelas quais a performance passou nos últimos anos. Agora ela assume a característica de projeto e, tal como uma instalação, tem várias edições passíveis de serem vendidas a colecionadores ou a museus, reapresentadas segundo as especificações originais concebidas pelo artista. A revista *Contemporary 21*, com um número especialmente dedicado à performance, nos dá uma ideia da consolidação da categoria depois de 40 anos. A publicação apresenta um estudo de Roselee Goldberg (2006) sobre a performance contemporânea, englobando desde trabalhos históricos, como os do artista Chris Burden até os de artistas recentes, como Laura Lima e Franko B. Em artigo dedicado a Marina Abramovic, Jay Murpy (2006) analisa *Sete Peças*, sete noites de performances no Museu Guggenheim em 2005, nas quais a artista faz uma retrospectiva de trabalhos emblemáticos com aqueles de Vito Acconci, Gina Pane, Bruce Nauman e Joseph Beuys. Trata-se aí de uma reencenação de performances como peças de teatro. Nesse novo contexto já não faz tanta diferença se ela é realizada pelo artista ou por atores, pois não existe mais a prerrogativa do engajamento direto do corpo, incontornável para a arte dos anos 1960 e 1970. O caráter dramático do *happening* ou da performance cede lugar a instalações cênicas, nas quais o corpo atua como um dos elementos que pode ou não ser associado a outros, como vídeo ou outros meios eletrônicos. A consolidação e institucionalização da performance também pode ser atestada por sua incorporação em departamentos universitários, galerias, museus e bienais. Pretendemos discutir que esse processo não ocorreu naturalmente apenas pela maior visibilidade e amplitude adquirida ao longo do tempo. A assimilação da categoria pelo sistema de arte é decorrente da estreita relação que se estabelece entre ação e imagem. A reunião desses dois termos esgarça o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal, passando a legitimar o meio dentro da moldura do próprio sistema de arte.

Nas décadas de 1960 e 1970, a identificação do artista com seu próprio corpo desempenhava papel central, pois era um meio novo e autêntico, um campo inexplorado, portador de efeito de choque em relação aos outros meios da modernidade que a sociedade de massas havia diluído. Daí a ênfase em processos orgânicos e a exploração das capacidades do corpo. *Happenings* e ações *Fluxus* buscavam ser extensão da vida cotidiana, girando em torno de situações comuns em acontecimentos naturalísticos nos quais o público identificava o artista como condutor de uma ação. O corpo era material da arte apenas enquanto durava o gesto, o acontecimento, e fotografias e filmes eram usados para documentar esse momento transitório. Esses trabalhos só existiam efetivamente no aqui e no agora da presença de artista e público, sendo as imagens ou filmes apenas registros incompletos de uma temporalidade anterior. As imagens não davam conta da complexidade dos trabalhos; era necessário que relatos complementassem o registro para resgatar o momento da ação. Como testemunhas da obra, fotografias e filmes tinham o mesmo estatuto de entrevistas, relatos e objetos. Por constituírem resíduos do trabalho, desencadearam intensos debates sobre o modo como eram expostos, uma vez que acabavam sendo incorporados como relíquias pelos mecanismos comerciais e institucionais da arte.

O mesmo não se pode dizer dos rituais de autodilaceração de Gina Pane, performances emblemáticas para compreensão dos laços entre ação e imagem e de como eles estabelecem fronteiras no estatuto dos trabalhos com corpo. Uma das referências mais importantes para o meio da arte francês, Gina Pane acreditava que a dor ritualizada tinha efeito purificador para atingir uma sociedade anestesiada. Em 1971 em *Escalada*, Pane sobe uma escada de metal com lâminas de barbear nos degraus; a ação foi executada para um pequeno grupo de amigos em seu estúdio e fotografada em *close*. Em *O corpo sondado*, de 1975, corta o pé com uma lâmina, e em *Psique*, de 1974, ajoelha-se diante de um espelho, metodicamente aplica maquiagem em sua face e então corta com uma lâmina pequenas linhas abaixo de suas sobrancelhas. Agora o artista concebe e escolhe um momento sintético da ação em uma imagem: a fotografia se impõe à ação; há um corte espacial e temporal, e a escolha de espaço (corpo) e tempo que resuma todo o processo. A ação é pensada tendo o *close* fotográfico como pressuposto. Os casos são inúmeros como a performance do tiro de Chris Burden, a cena de estupro de Ana Mendieta e, se pensarmos no Brasil, o trabalho *Des-Compressão*, de Barrio, e Fotopoemação de Ana Maria Maiolino. Em todos, a potência da imagem dá conta da ação.

Ana Maria Maiolino
O que sobra (Fotopoemação), 1968.
fotografia
(Fonte: ZEGHER, Catherine. Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line. Nova York: The Drawing Center, 2002)

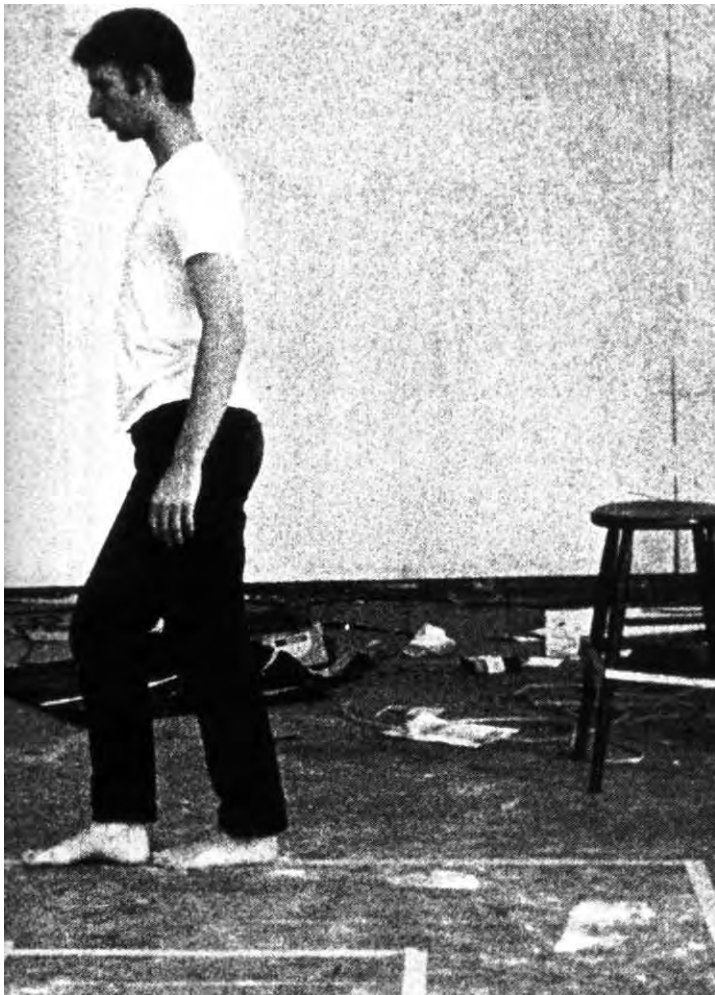
Gian Pane
O corpo sondado, 1975.
ação
(Fonte: *L'ART au corps, le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille: Musées de Marseille, 1996)

Ana Mendieta
Cena de estupro, 1973.
fotografia
(Fonte: WARR, Tracy (ed.). *The Artist's Body*. Londres: Phaidon Press, 2000)

A distância imposta pelo pressuposto da imagem não deve ser analisada isoladamente, uma vez que está imersa em nova atitude diante dos trabalhos corporais. Ao longo da década de 1970 a performance acaba por se impor como meio que se descola dessa busca de ideologia de um corpo libertário para tornar-se um processo mais intelectual. O processo inerente à arte conceitual retira o aspecto orgânico do corpo que passa a ser gradativamente compreendido como linguagem, como elemento mediante o qual o artista estabelece códigos e mensagens. Em um primeiro momento, o corpo é ainda referência através de suas características físicas, mas elas já estão cifradas por um formato de processo. Realidade efêmera, a arte corporal se inscreve no universo estético da "desmaterialização da obra de arte" característica ao período. (LIPPARD, 1997) Para artistas que procuram reestruturar a percepção e a relação entre o processo e o produto da arte, a informação e os sistemas substituem as preocupações formais. Há uma fascinação com números, mapas, listas, diagramas, descrições neutras, elementos que poderiam ser veículos para as preocupações com a repetição, a introdução da vida cotidiana e de rotinas de trabalho. O essencial não é tanto o objeto, mas a confrontação do espectador com uma situação perceptiva na qual o uso de uma prática multimídia, mesclando fotografia, filme, vídeo a uma diversidade de disciplinas, ambiciona uma alteração dos códigos e das categorias artísticas. As ideias de repetição e processo são fundamentais para que os artistas efetuem a transferência de uma concepção de obra enquanto objeto para um trabalho que implique a colocação do espectador em situação. Isso requer uma situação de espaço real, por isso a ênfase na relação arte e vida, tratada então como peça de arte.

Em 1969, Vito Acconci desenvolveu a *Following Piece* (a arte de seguir), trabalho que pressupõe concepção de corpo como elemento sintático e introduz a noção de performance como processo conceitual. As proposições de artistas como Dan Graham ou Vito Acconci muitas vezes integram o processo da obra aos limites de revistas com dossiês fotográficos com séries de imagens as quais mostram o trabalho em curso de elaboração, em vez de imagem única do resultado final. Esses artistas buscavam novos mecanismos de veiculação de uma ideia que se opunha à concepção de objeto de arte único, por isso, a fotografia, o filme e, adiante, o vídeo, possibilitariam a intervenção no *continuum* de um processo espacial e temporal. Nos filmes e, depois, nos vídeos de Bruce Nauman, envolvendo ações como andar, pular, tocar violino, o sentido dos trabalhos é resultante de processos que exploram elementos como duração e repetição, tédio e intensidade. Apesar de diferentes, Nauman e Acconci

têm abordagem anti-heróica do corpo, o que produz importante consequência: ela estabelece nítida distância entre o artista e o corpo que, a partir de então, escapa a toda identificação que antes ocorresse. Eles introduzem na performance dois elementos que se relacionam: o primeiro é o ritmo que, por repetição e/ou lentidão ou pelo instantâneo fotográfico, suspende o fluxo normal da vida. O outro elemento é o fato de os trabalhos serem concebidos a partir do pressuposto da imagem. Esses dois aspectos separam o artista de seu corpo, que passa então a ser observado do exterior. Essa distância fez-se fundamental para que, na década de 1970 o corpo se tornasse um meio entre muitos outros.



Bruce Nauman
Andando de maneira exagerada em torno do perímetro de um quadrado, 1967-68.
vídeo , 8 min.
(Fonte: WARR, Tracy (ed.). *The Artist's Body*. Londres: Phaidon Press, 2000)

Mais abstrata e menos naturalista, a relação entre ação e imagem é intensificada com o desenvolvimento da tecnologia do vídeo, pois altera profundamente os trabalhos realizados com o corpo. A duração do suporte influencia o formato da obra, uma vez que a introdução de um tempo real e a facilidade de manuseio e transporte do aparelho permitem relação mais próxima entre artista e câmara. Os primeiros filmes de Acconci duravam três minutos, o tempo de uma bobina de 16mm; os vídeos, por sua vez, davam margem a trabalhos de 20 minutos, até mesmo uma hora. Quando Gina Pane realiza o trabalho *Autorretratos* em três tempos na Galeria Stadler em 1973, ela produz um vídeo que dura o tempo da performance, 45 minutos. No primeiro tempo ela é queimada por velas e, levando-se em conta o tempo real do vídeo, concluímos que uma fotografia não daria o peso do sofrimento dos 24 minutos. A fotografia, nesse caso, seria uma relíquia, objeto que reenvia à ação, mas totalmente separada da dimensão sensorial. Os aspectos do tempo real e duração do vídeo são considerados por François Parfait (2001) como os elementos característicos dos trabalhos que relacionam vídeo e corpo na década de 1970, embora a análise do historiador francês não situe a singularidade dos trabalhos de Bruce Nauman e Vito Acconci realizados em estúdio e sem público.

A especificidade da relação do vídeo e da *body art* (arte corporal) em estúdio foi analisada pela crítica Rosalind Krauss (1976) como um narcisismo endêmico. Em sua argumentação, Krauss afirma uma diferença entre a natureza do vídeo e a das outras artes visuais, posto que o vídeo descreveria a condição psicológica mais do que a física. Haveria então duas características do uso cotidiano da palavra *medium* que seriam sugestivas para essa discussão: a simultânea recepção e projeção de uma imagem e o físico humano usado como condutor. O vídeo investiu no tempo real, na imagem ao vivo em sincronia com seu objeto, utilizando o *feedback* imediato:

> o corpo está aí como se estivesse entre duas máquinas em posição de abrir e fechar parênteses. A primeira é a câmera, a segunda, o monitor, que projeta a imagem do artista com a imediaticidade do espelho. Isso constrói uma situação espacial de clausura, promovendo a condição de autorreflexão. A resposta do artista é uma imagem continuada dele próprio que suplanta a consciência de qualquer coisa a ela anterior. Aprisionado com sua própria reflexão, ele está comprometido ao texto de perpetuação da imagem. O resultado dessa substituição é uma representação do eu como se não tivesse passado, nem conexão com objetos que lhe sejam externos, e é por isso que a reflexão-espelho apagaria a diferença entre sujeito e objeto. A condição de quem transformou o objeto-libido em ego-libido, segundo a teoria de Freud é aquela do narcisismo". (KRAUSS, 1976, p. 51)

Para a autora, se nas performances a intenção é romper com o especular, na videoperformance há o gozo na aspiração especular a si mesmo. Krauss tem razão ao apontar certo narcisismo inerente a todas as autofilmagens, mas não considera o contexto de experimentação de novos suportes em que surge a videoarte. Nesse contexto, o vídeo introduz resposta imediata que os artistas exploram por intermédio do próprio corpo; no entanto, não são gravações destinadas à esfera privada para satisfazer unicamente o desejo de se ver. Quando artistas como Naumam e Acconci desenvolvem movimentos com seus corpos diante da câmara, eles obedecem sim a um texto prévio que os relaciona a uma história: é a ideia do processo e de linguagem que se confirma ao se analisar o conjunto de suas obras. Então, não apenas há um antes, o processo e a linguagem, como também um depois, a destinação a um espectador, e ambos introduzem a alteridade que impede uma identificação. Nesse processo não há fusão, pois o movimento nasce simultaneamente a um enquadramento que lhe é exterior. Esse aspecto separa o artista de seu corpo enquanto processo naturalístico, distância que possibilita a videoperformance como categoria artística.

A análise de Krauss é valiosa para refletirmos sobre nossos termos de investigação: a literalidade do corpo, a temporalidade da ação e o papel da imagem no processo da consolidação da performance como categoria. O debate trazido pelo texto de Rosalind Krauss relaciona-se com aquele de Lessing (1998), escrito 200 anos antes em seu trabalho *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Ao definir os limites da representação artística como aqueles relacionados ao espaço e a corpos com suas qualidades visíveis e a impossibilidade de representar a sucessão e a espacialização do tempo narrativo, Lessing dá importante passo em direção à autonomia das artes, uma vez que analisa como os signos irão estruturar-se de maneiras diversas na pintura e na poesia. A representação torna-se manifestação dela mesma uma vez que se desliga do estatuto da aparência; assim, quanto mais os meios empregados na representação se tornavam evidentes, mais perdiam a relação com sua função referencial. De maneira análoga, na conjuntura dos trabalhos corporais nas décadas de 1960 e 1970, poderíamos afirmar que foi exatamente a consciência de representação imposta por trabalhos pensados como imagem que tornou possível a consolidação de uma linguagem do corpo nas categorias performance e videoperformance.

Como vimos, a relação entre ação e imagem implica uma série de condicionamentos que esgarçam o efêmero e o instável, marcas da identidade inicial da arte corporal. Nas performances

posteriores, ocorre distanciamento e suspensão temporal impostos pela relação com o vídeo ou a fotografia. Isso significa autonomia do meio, que se distancia do sentido de evento naturalístico contestatório com desenrolar temporal, como no *happening*, para se constituir em processo mais abstrato e intelectualizado. A performance legitima-se, buscando o sentido em si mesma e materializando conceitos de arte através de investigações como o corpo com dor, as relações com o espaço, ou com o social, ou ainda, analisando a relação entre o artista e o público. Isso pressupõe uma distância que explica, em certa medida, a tendência à substituição do engajamento direto do corpo em proveito de uma metáfora do corpo. Então, poderíamos questionar: a reflexão do meio não seria, portanto, o que distinguiria esse processo como consciência da representação artística? A retrospectiva de Marina Abramovic no Museu Guggenheim (2005) atesta não só a legitimação do meio pelo museu, mas a própria historicidade inerente à sua consagração como categoria.

Marina Abramovic
Sete Peças – Lebre Morta, 2005.
performance
(Fonte: *Contemporary 21*. Special issue on Performance. Londres, v. 89, 2006)

Notas

1 Em 1935, tendo formação em neurologia, psiquiatria e filosofia, Schilder desenvolveu uma investigação sobre a imagem corporal. Para o autor, a solidez do corpo depende de contínua construção e reconstrução de sua imagem que, no entanto, não é mera sensação ou imaginação: envolve figurações e representações mentais. A noção de imagem corporal não é modelo fisiológico, mas supõe estrutura libidinal dinâmica que não pára de mudar em função de nossas relações com o meio: é um processo contínuo de diferenciação e integração de todas as experiências incorporadas no curso de nossa vida, sejam elas perceptivas, motoras, afetivas ou sexuais. À experiência imediata da unidade do corpo, algo mais do que percepção, chamamos esquema de nosso corpo ou modelo postural do corpo: é a autoimagem tridimensional que todos têm.

Referências

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

DUVE, Thierry de. La Performance hic et nunc. Chantal, Pontbriand (dir.). *Performances tex (e)s et documents. Actes du Colloque Performance et Multidisciplinarité: Postmodernisme*. Montreal: Parachute, 1981.

GOLDBERG, Roselee. Be Here Now. In: *Contemporary 21*. Special issue on Performance. Londres, v. 89, p. 12-15, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Video: The Aesthetics of Narcissism. In: *October*. Nova York, v. 1, p. 50-64, primavera de1976.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LIPPARD, Lucy. Six Years: *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 2001.

MURAY, Jay. Marina Abromovic. In *Contemporary 21*. Special issue on performance. Londres, v. 89, p. 20-23, 2006.

PARFAIT, François. *Video: un art contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2001, p. 178-246.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo, as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Eu, robô? o trânsito do ser humano ao pós-humano em Stelarc

*Ricardo Maurício Gonzaga**

RESUMO: O artigo aborda a poética do artista australiano Stelarc a partir da perspectiva teórica da influência paradigmática das imagens técnicas sobre o campo ampliado da arte contemporânea. Analisa também, de uma perspectiva fenomenológica, o modo como certas proposições conceituais audaciosas podem gerar resultados práticos indesejáveis a partir da percepção do corpo como objeto passível de manipulação no horizonte operacional das novas tecnologias.

Palavras-chave: arte, corpo, performance, imagens técnicas, tecnologia

ABSTRACT: The article approaches the poetical work of the Australian artist Stelarc from the theoretical perspective of the technical images paradigmatic influence on the extended field of the contemporary art. It also analyzes, from a phenomenological perspective, how audacious conceptual proposals can generate practical undesirable results, from the perception of the body as an object liable to manipulation in the operational horizon of the new technologies.

Keywords: art, body, performance, technical images, technology

*Ricardo Maurício Gonzaga é artista plástico e performático, professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo e professor colaborador do curso de mestrado do PPGA da mesma instituição. É também mestre (2001) e doutor (2005) em Linguagens Visuais pelo PPGAV da EBA/ UFRJ.

Corpo sujeito, corpo objeto, corpo imagem

Somos um corpo ou temos um corpo? A questão central para a definição ontológica que incide sobre o modo como nossa existência como seres vivos e autoconscientes se manifesta passou a ocupar uma posição também central para as preocupações de vários artistas no chamado "campo ampliado" da arte na contemporaneidade, em especial na situação atual que podemos denominar de "extremo contemporâneo".

Existência, operacionalidade e identidade, conceitos vinculados respectivamente às percepções do corpo como sujeito, objeto e imagem, passíveis de serem vinculados aos verbos ser, fazer e parecer, põem em circulação, com maior ou menor propriedade, as proposições de vários artistas contemporâneos. Dentre estes, o australiano Stelarc se destaca como especialmente pertinente a questões emergentes fundamentais, o que justifica sua escolha como objeto de análise.

Remonta aos filósofos pré-socráticos a separação dualista entre corpo e alma: "uma tradição de suspeita do corpo percorre o mundo ocidental desde os pré-socráticos", aponta o sociólogo francês David Le Breton (2003, p. 13), que prossegue: "Platão, por sua vez considera o corpo humano como túmulo da alma, imperfeição radical de uma humanidade cujas raízes não estão mais no céu, mas na Terra". Herdeiros desta tradição, seja pela via do cristianismo, como também, na sequência, por sua prolongação formulada pelo *cogito* cartesiano, que atualiza a dualidade originária nos termos corpo/mente: "considerei-me primeiramente como tendo um rosto, mãos, braços, e toda essa máquina composta de ossos e de carne, tal como aparece em um cadáver, a qual designei pelo nome de corpo". (Descartes *apud* LE BRETON, 2003, p. 17) Encontramo-nos hoje frente ao desafio de como enfrentar o problema da responsabilidade relativa à construção de admiráveis mundos futuros que nós e as novas gerações habitarão na perspectiva de manipulação radical da realidade que o par ciência/técnica hoje proporciona.

No âmbito da visão mecanicista do século XVII, Descartes formulava, como destaca Le Breton, que "o modelo do corpo é a máquina, o corpo humano é uma mecânica discernível das outras apenas pela singularidade de suas engrenagens". (DESCARTES, *apud* LE BRETON, p. 17) De lá para cá, esta perspectiva vem se ampliando e se reforçando: "no discurso científico contemporâneo o corpo é pensado como uma matéria indiferente, simples suporte da pessoa [...] invólucro de uma presença", observa Le Breton. (2003, p. 15)

Isto decorre de que, em sua recusa tradicional em se estabelecer a partir de uma perspectiva ética holística, persistindo em sua visão parcial e descompromissada do mundo, "a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las", como observou Merleau-Ponty. (1974, p. 275) Em seus procedimentos operatórios, como criança tão superdotada quanto irresponsável, ela "fabrica para si modelos internos delas [das coisas] e, operando sobres esses índices ou variáveis as transformações permitidas por sua definição, só de longe em longe se defronta com o mundo atual". (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 275) Eximindo-se de qualquer juízo de valor ético, em sua euforia de onipotência, a ciência recusa-se a refletir sobre o envolvimento do resultado de suas operações com cenários consequentes e também a assumir responsabilidades em relação a eles. Como sugere Merleau-Ponty,

> mister se faz que o pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral – torne a colocar-se num há prévio, no lugar, no solo do mundo sensível e do mundo lavrado tais como são em nossa vida, para nosso corpo, não esse corpo possível do qual é lícito sustentar que é uma máquina de informação, mas sim esse corpo atual que digo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e meus atos. (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 276)

A visão mecanicista incide sobre o corpo como algo à parte, seja da mente ou do espírito, tomando-o, portanto, como objeto passível de alterações que aumentem sua capacidade de ação sobre o mundo.

De outra perspectiva, pela via de um dos aspectos da tradição da arte ocidental que se constituiu a partir do Renascimento nos termos da representação mimética do real, o retrato do indivíduo veio estabelecer e confirmar que, dada a importância que o sentido da visão tem para nossa percepção do mundo e do outro, nossa identidade pessoal se associa plenamente à imagem de nossa face.

Ora, se a ligação do campo da arte com o problema da relação entre identidade e aparência, apresentada por esta segunda vertente, se evidencia em si mesma, aparentemente isto não se daria com a mesma naturalidade no caso da percepção do corpo como máquina, mencionada anteriormente. Engano. No campo ampliado da arte contemporânea, caracterizado pela influência paradigmática das imagens técnicas, sendo a fotografia a primeira dentre elas, saímos de um modelo clássico de representação que contava com a noção de uma verdade

prévia absoluta a ser "lida" por textos científicos e apresentada por imagens artísticas, para uma situação em que tais atribuições de competências se confundem.

Segundo Vilém Flusser, com a fotografia surge uma nova consciência, "bidimensional, imaginativa, computadora", que ele denomina "consciência pós-histórica emergente" e irá substituir "a consciência histórica, linear e calculadora". (FLUSSER, 1996, p. 67) Se esta, que derivava de textos, projetava, ainda segundo Flusser, "as regras da escrita sobre o mundo", que passava a adquirir "caráter textual", texto a ser decifrado, a nova consciência "'descobriu' que não há nada no mundo que possa ser decifrado, [...] que ao nascermos fomos projetados num mundo absurdo" e "que é o homem quem projeta significado sobre o mundo". (FLUSSER, 1996, p. 68)

Nota-se aí uma mudança radical, uma inversão vetorial na dinâmica de produção da significação: na primeira situação, o significado vem do mundo, é preciso extraí-lo dele, portanto, re-presentar o mundo. Na segunda, percebe-se que o significado do mundo não está lá, à espera de ser revelado, representado, mas se dá a partir de nosso contato com ele. Não há significado no mundo a não ser o que projetamos nele. Ou seja, nós é que atribuímos valores e sentido ao mundo. Agora, torna-se preciso, por assim dizer, "pro-presentar" (GONZAGA, 2006) o mundo e o pensamento conceitual adquire nova função: "serve, não mais para explicar o mundo, mas para dar-lhe sentido", colaborar "com a nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo". (FLUSSER, 1996, p. 68) Torna-se, segundo Flusser, "pré-texto". (FLUSSER, 1985) Segundo a conceituação de Flusser, "prétextos, prescrições, programas não mais tornam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado". (FLUSSER, 1985, p.18)

Se a primeira situação histórica caracterizava-se por um modelo linear de desenvolvimento cujo paradigma estrutural seria a escrita, a seguinte será moldada pela relação simultânea e não hierárquica com que as imagens operam entre si e com a realidade externa. A temporalidade linear da escrita será substituída pela instantaneidade e simultaneidade das imagens emancipadas da "outra" realidade, a do mundo.

Flusser acrescenta, e aqui chegamos ao ponto crucial que fecha a alça do argumento, que esta mudança de perspectiva gera uma importante alteração na forma como se organizam os campos do saber. A ciência, com suas estratégias de objetividade, que intentavam revelar a verdade do mundo,

> deixará de ser disciplina que explica e passará a ser disciplina que confere significado [...], o que a transformará em disciplina artística, já que *a arte (o pensamento imaginativo) sempre procurava conferir significado* [grifo meu]. Ora, ciência como uma arte entre outras obrigará repensarmos conceitos como "verdade" e "conhecimento". (FLUSSER, 1996, p. 68)

Assim, neste cenário, os limites entre os campos de ação da arte e da ciência passam a se confundir e, por vezes, a se superpor.

Entretanto, se as imagens técnicas funcionam paradigmaticamente como modelos tanto para a arte quanto para a ciência, cabe analisar, ainda que sucintamente, o modo como isto ocorre, primeiramente a partir da influência da imagem fotográfica e do modo como ela opera transformações radicais em nossa percepção de mundo.

Charles Sanders Peirce observou que, devido às circunstâncias que permitem que a imagem fotográfica seja produzida, esta é "obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto à natureza". (PEIRCE, *apud* SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 110) Roland Barthes, por sua vez, mencionava que "por mais que uma distância venha inapelavelmente se interpor entre ela e seu referente, a fotografia estará sempre dizendo que 'isto foi' [ou 'isto aconteceu'], ('*ça y est*')", já que, ela "pertence a essa classe de objetos folhados cujas duplas folhas não podem ser separadas: a vidraça e a paisagem, [...], *dualidade(s) que podemos conceber mas não perceber* [grifo meu]". (BARTHES, 1984, p. 15) Portanto, analógica, na sua indicialidade, porque produzida a partir de uma conexão física com seu referente, o trecho do real fotografado, a fotografia "adere ao real". (BARTHES, *apud* COUCHOT, *in* PARENTE, 1993, p. 40)

Simultaneamente a esta fusão da imagem fotográfica com seu referente, que diz sem cessar "isto foi", passa a se produzir imediatamente uma distância entre estes dois elementos – o real e o fotográfico – que começa no momento mesmo do clique. A imagem do mundo, imersa na sua lógica temporal, continua a se modificar, ao passo que a imagem fotográfica congela o fotografado, retirando-o do fluxo do tempo. Isto foi: sim, mas "o quê" é isto? E também: quando? E mais: onde? Desta força (que tudo mostra) e desta fraqueza (que para além deste tudo que mostra, por ser imagem, não tem como acrescentar mais nada) da fotografia deriva a importância da legenda. Ela é o texto que vai produzir, ou simular (quem garante?) ligações da imagem fotográfica com o real.

Muito do que se produz em arte na contemporaneidade se vale deste modo indicial como a fotografia se relaciona com o real e do efeito decorrente da legenda como paradigma de funcionamento. Como? Alegoricamente. Etimologicamente, alegoria diz: "outra fala". Segundo a definição de Walter Benjamim, na alegoria fica disposto que "qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação possa significar qualquer outra coisa". (BENJAMIN, *apud* OWENS, 1992) A partir desta operação que afirma o duplo no uno aparente e que tem por modelo a distância indicial fundada pela imagem fotográfica, decorre, portanto, uma possibilidade de deslocamento do sentido, ao modo da alegoria, que se nutre precisamente desta dualidade paradoxal. Dualidade que, na prática se configurou emblematicamente na arte do século XX desde o *ready-made* duchampiano até a cabra de Rauschenberg, as latinhas de cerveja de Jasper Johns ou as *marilyns* serializadas de Andy Warhol.

Assim, em processos alegóricos, agenciamentos entre imagens, textos, coisas e até mesmo pessoas podem produzir novos sentidos dentro daquilo que se pode chamar de "campo ampliado" da arte. (KRAUSS, 1984) É disso que se vale o artista na atualidade. Todas as coisas, todos os seres, todas as imagens e textos estão disponíveis para agenciar interações produtivas de novos significados. Assim, a ampliação do campo da arte implica também a exigência sem precedentes de ampliação da nova consciência de sua responsabilidade. Responsabilidade que se configura como ética em função de resultados práticos de transformação do real. Não se trata apenas de ter agora todos os materiais, técnicas e assuntos disponíveis para a realização do trabalho, como de fato se dá, mas de se conscientizar do poder implícito em realizações que vão produzir novos sentidos para o real e, por conseguinte, fundar o futuro.

A constatação deste movimento de externalização do conteúdo, que parte da falência da crença naquela "verdade espiritual" interna, para o espaço entre objeto e sujeito, e neste, no percurso entre o olho e a mente, estipula uma nova carga de responsabilidade moral e intelectual para todos os agentes envolvidos na operação. Se o mundo apresenta-se efetivamente como absurdo, como supõe Flusser, a partir da impossibilidade de crença em verdades absolutas a serem reveladas; se, ainda, produz-se um vácuo de significação no percurso da distância indicial entre o mundo e as novas imagens significantes, então, todas as coisas encontram-se em estado de disponibilidade para novos significados possíveis produzidos na interação relacional com sujeitos variados. O mundo, assim percebido, não-significante em si, mas constituindo-se como matéria-prima para qualquer significação, redimensiona ao extremo o poder ativo

de intervenção neste intervalo e aumenta consequentemente a carga de responsabilidade de cada opção. Trata-se agora de inventar pontes possíveis sobre o abismo, mas pontes para quais admiráveis mundos novos?

No entanto, essa análise relativa à possibilidade do funcionamento alegórico do trabalho de arte baseia-se, como vimos, no modo como a imagem fotográfica influencia nossos dispositivos de percepção do real. Por sua vez, serão as imagens virtuais, que diferem das fotográficas pela ausência total de qualquer referente imagético prévio, que, exatamente por isso, realizarão plenamente a definição de imagens pós-históricas da definição de Flusser – imagens produzidas a partir de conceitos – de pré-textos.

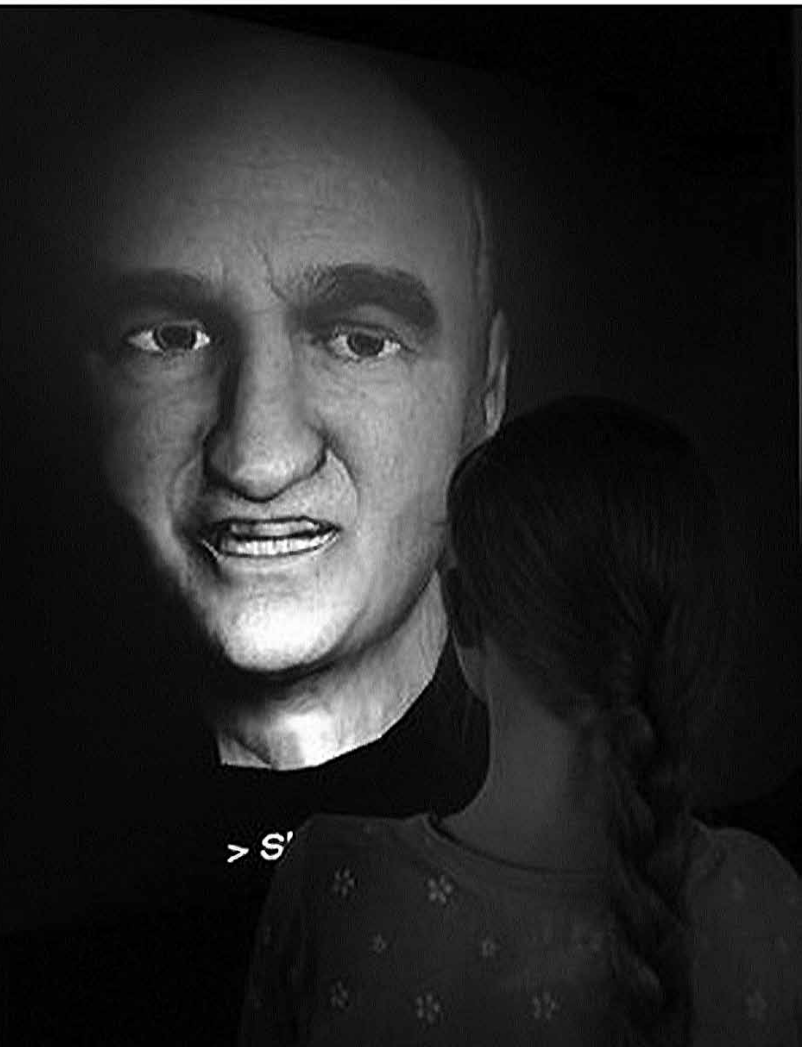
Para este vetor propresentativo, projetor de significâncias, as imagens virtuais contribuem com sua característica mais marcante: a dinâmica de seu potencial metamórfico.

Stelarc

Em suas performances iniciais, o artista australiano Stelarc produzia suspensões de si próprio (ou de seu corpo) por meio de ganchos fincados em sua pele. Estas suspensões, que remetem aos ritos de passagem à idade adulta típicos de certas culturas, sofrem aqui o processo de deslocamento alegorista, característico, como vimos, do funcionamento paradigmático da imagem fotográfica. Ocorre aqui o deslocamento do evento, com sua noção de sacrifício envolvida, para longe de seu contexto originário em função de uma intencionalidade, pré-textual, de outra ordem.

Apesar de as experiências de suspensão destas primeiras performances apontarem para processos de subjetivação, da ordem das asceses, segundo Francisco Ortega, toda conduta ascética pressupõe a noção de uma identidade em trânsito, "ela constitui um deslocamento de um tipo de subjetividade para outro tipo, a ser atingido mediante a prática ascética". (ORTEGA, 2002) A continuidade do processo demonstra a ênfase na percepção do corpo como objeto pelo artista. Nas palavras do próprio Stelarc, "as primeiras performances de suspensão eram, em parte, um caminho para determinar os parâmetros psicológicos e físicos do corpo". (STELARC *apud* JONES)

Stelarc
Sentando, balançando: evento para suspensão de pedra
Tamura Gallery, Tóquio, 11 de maio de 1980.
(Foto: Kenji Nosawa)

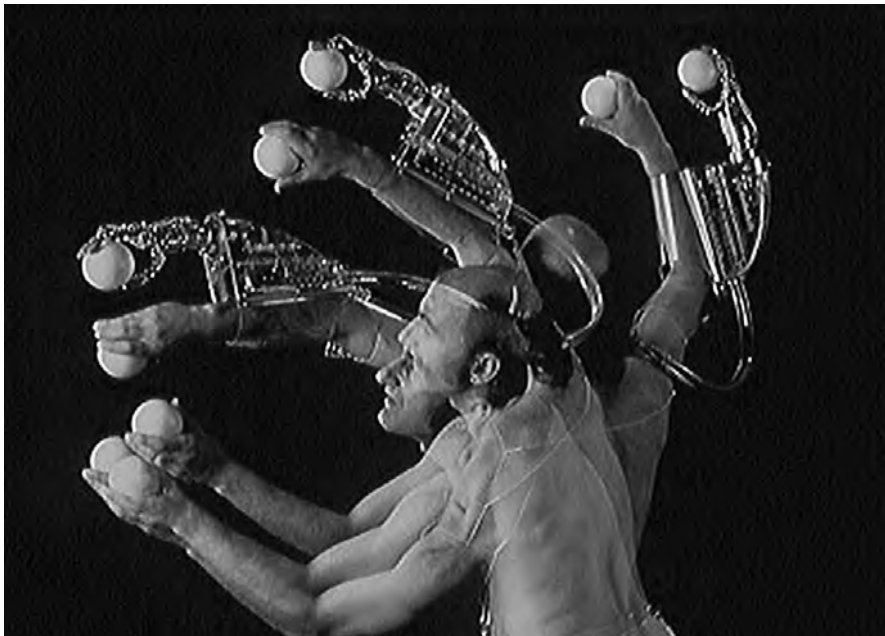


Stelarc
Animação suspensa durante sua performance na Galeria Armadale.
(Foto: Claudio Oyarce)

Os trabalhos seguintes refletem a importância que a tecnologia assumira para Stelarc a partir de sua estada no Japão. Em *O terceiro braço*, ele acopla uma prótese, um braço robótico, a seu braço direito. É interessante notar que, inicialmente, o aspecto visual do trabalho tinha importância substantiva e, somente em seguida, o artista se ocuparia com a possibilidade de acrescentar aspectos funcionais à prótese. Segundo ele, "*o terceiro braço* foi projetado inicialmente como um acréscimo visual ao corpo, mas a tentação de encontrar algum tipo de uso funcional para ele resultou em algumas tentativas de desenhos e textos escritos". (STELARC *apud* JONES). Sintomaticamente, sua descrição do processo de escrita destes últimos revela seu conteúdo como proposições conceituais prévias, ao modo de pré-textos, expresso pelas palavras escolhidas por ele:

> devido ao espaçamento entre as mãos, você tem que escrever cada terceira letra, então não se tratava tanto de um controle físico, mas da tentativa de lembrar a sequência das letras. Então eu escrevia 'e', 'l', e 'i' como três primeiras letras e então deslocava as três mãos para escrever 'v', 'u', e 'o', movia novamente, e escrevia 'o', 't', e 'n'. Demorei vários meses praticando isso para conseguir um resultado relativamente delicado. (STELARC *apud* JONES)

Ou seja, a palavra resultante era *evolution* (evolução). Sugestivamente, além desta, Stelarc só conseguiu atingir o resultado pretendido com uma outra: *decadence* (decadência).



Stelarc
A "Evolução" escrito à mão
Galeria Maki, Tóquio, 22 de maio de 1982
(Foto: Akiro Okada)

Significativa também para a compreensão do processo de deslocamento da percepção do corpo como objeto suscetível de ser descartado em Stelarc é sua descrição de um encontro com uma moça que tinha um braço artificial:

> ofereci um seminário sobre *O terceiro braço* há mais ou menos dois anos e duas garotas vieram falar comigo no final. Em pouco tempo, percebi que uma delas tinha de fato um braço artificial, basicamente apenas estético [*cosmetic*]. Ela era estudante de arte e queria experimentar um mecanismo operacional, então nós aplicamos alguns eletrodos no braço dela e ela ficou bem animada por estar movendo a mão mecânica. Depois que a desconectamos, ela disse: "você tem noção de que eu tenho muitos desses braços [já que] tem sempre um sendo consertado, ou eu estou sempre perdendo um dedo ou queimando uma parte do braço, então eu tenho sempre alguns extras?" Então ela me perguntou se eu gostaria de ficar com um de seus braços e eu disse: "Bem, sim, claro." E sem a menor hesitação, ela, no ato, desatarraxou o braço de si mesma, me entregou e saiu andando! Foi meio desconcertante, porque lá estava eu com quatro, e ela saiu andando com um só! *Mas a ideia geral de que o que era visualmente parte daquela pessoa tinha sido simplesmente desconectada e oferecida a outro cristalizou toda a noção de corporificação e identidade* [grifo e tradução meus]. (STELARC *apud* JONES)

Fator fundamental para o processo de concepção do corpo como objeto em Stelarc, a separação dualista entre corpo e mente, característica, como vimos, da cultura ocidental emerge em seu discurso na percepção de uma ausência cotidiana do corpo:

> o que é intrigante para mim é como nós evoluímos como corpos ausentes. Porque o corpo é desenhado para ser aberto para o mundo, ele é composto por dispositivos de *input* externos, o que significa que o corpo se projeta no espaço. Mentalmente, nós operamos no mundo e nossos corpos físicos parecem recuar para trás de nós, e o único momento em que nossa fisicalidade emerge é quando temos um problema, quando nos sentimos doentes, ou quando fazemos yoga. Então, nós operamos mentalmente no mundo porque nós evoluímos como corpos ausentes, como corpos desenhados para serem abertos para o ambiente. Esta ausência é aumentada pelo fato de que nós funcionamos automaticamente e por hábitos. (STELARC *apud* JONES)

Corpos desenhados ou projetados (*designed*) "para serem abertos para o ambiente". A insistência na utilização do termo pelo artista surge também como sintoma da perspectiva assumida: o corpo não como resultante complexo de um processo natural evolutivo, mas como objeto metamorfoseável em função das necessidades funcionais e dos desafios que o aguardam.

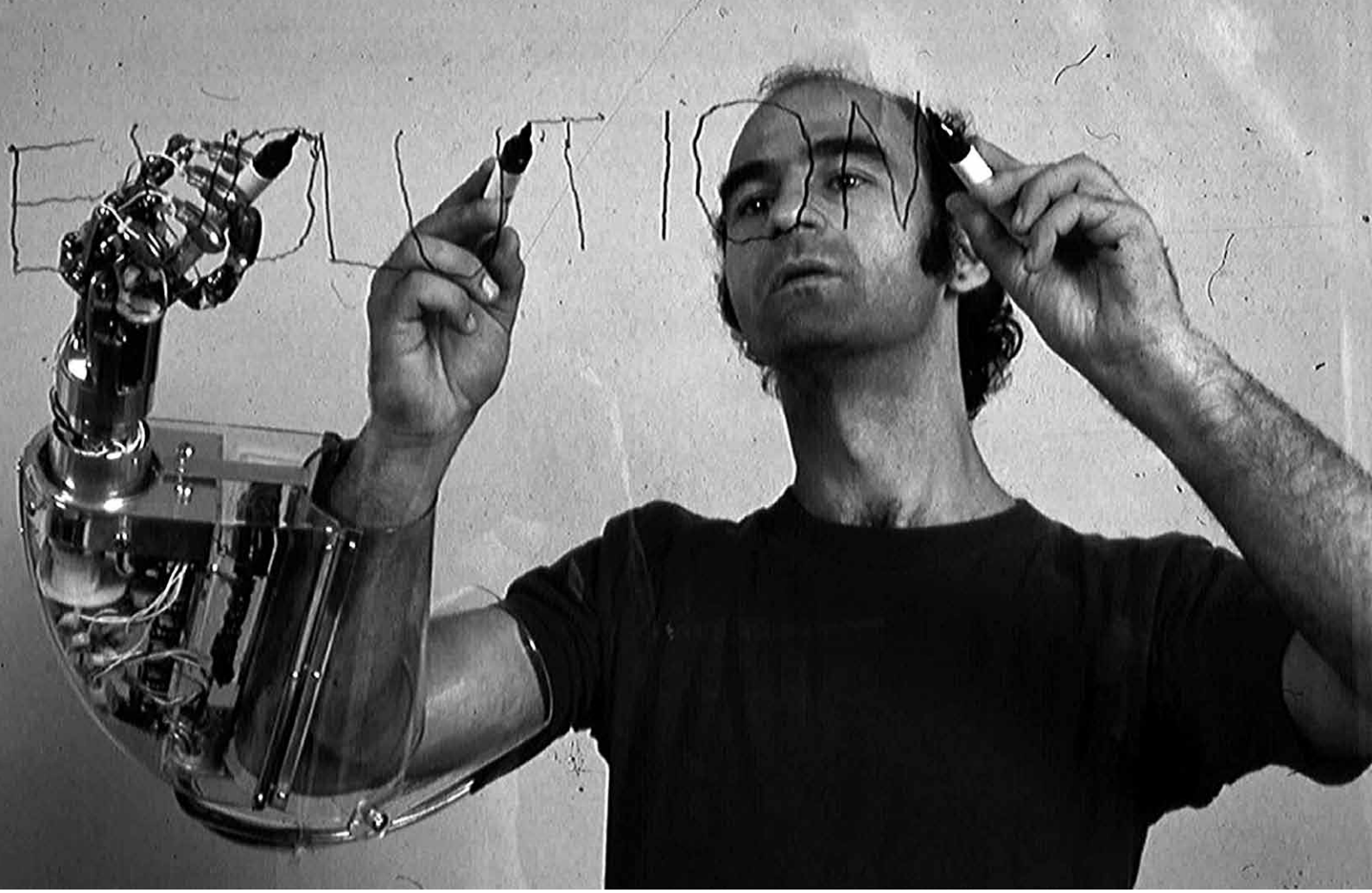
Segundo Brian Massumi,

> o que é importante para Stelarc é a abordagem do corpo como um objeto – como um conceito sensível objetivado, cujo modo abstrato é o da possibilidade. Stelarc começa pelo fim. Ele começa pelo polo da possibilidade *como limite*, o limite externo da funcionalidade do corpo, de sua extensão-atual para dentro do pensamento único da razão instrumental. Ele assume o corpo como um objeto conhecido da razão instrumental com funções conhecidas e regularizadas para o uso e a necessidade [tradução minha]. (MASSUMI *apud* SMITH, 2005, p. 142)

Dando continuidade a este processo de percepção objetivada do corpo, na sequência de suas proposições, Stelarc revela uma perspectiva de recepção eufórica das conquistas da técnica, declara o corpo obsoleto e passa a sugerir a busca de uma otimização de suas performances físicas e mentais por meio de processos metamórficos que, no limite, produziriam híbridos de máquinas e seres humanos:

> O CORPO OBSOLETO: É hora de se perguntar se um corpo bípede, que respira, com visão binocular e um cérebro de 1.400 cm^3 é uma forma biológica adequada. Ele não pode dar conta da *quantidade, complexidade e qualidade* de informações que acumulou; é intimidado pela precisão, velocidade e poder da tecnologia e está biologicamente mal equipado para se defrontar com seu novo ambiente extraterrestre [...] REPROJETAR O CORPO/REDEFINIR O QUE É O HUMANO. Não faz mais sentido ver o corpo como um lugar para a psique ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas como um objeto – NÃO UM OBJETO DE DESEJO, MAS UM OBJETO DE PROJETO [...] A SUPERFÍCIE E O EU. Como superfície, uma vez a pele foi o começo do mundo e simultaneamente a fronteira do eu. Como interface, uma vez ela foi o lugar do colapso do pessoal e do político. Mas agora *esticada* e *penetrada* por máquinas, A PELE NÃO É MAIS A SUPERFÍCIE SUAVE E SENSUAL DE UM LOCAL OU UMA TELA. [...] Como interface, a pele é inadequada [...] TROCAR A PELE [...] SEM NASCIMENTO / SEM MORTE – O ZUMBIDO DO HÍBRIDO [...] SISTEMAS HÍBRIDOS HOMEM-MÁQUINA etc. (STELARC, in DOMINGUES, 1997, p. 54 -59)

Ora, o teor de audácia de tais proposições reside exclusivamente na sugestão de efetiva transposição para o real de tais realidades ficcionais, já que estas derivam em grande parte do imaginário do universo da ficção científica. Este é o seu pré-texto e o risco reside justamente aí, à medida que alimentam o processo, já em andamento acelerado, de coisificação do ser. Stelarc não está sozinho. O desejo de atingir a possibilidade de uma identidade puramente



Stelarc
A terceira mão
Yokohama, Tóquio, Nagoya, 1984
(Foto: Toshifumi Ike)

incorpórea, espiritual e fazê-la habitar próteses onipotentes motiva também algumas propostas radicais no campo da ciência, como a de G. J. Sussman, professor do Massachusetts Institute of Technology (MIT), citada por Le Breton:

> se você puder fazer uma máquina que contenha seu espírito, então a máquina é você mesmo. Que os diabos carreguem o corpo físico, não tem interesse. Mas uma máquina pode durar eternamente. Mesmo se parar, você pode sempre se retirar para um disquete e recarregar-se em outra máquina. Todos nós gostaríamos de ser imortais. Infelizmente temo que sejamos a última geração que vai morrer. (SUSSMAN, *apud* LE BRETON, 2003, p. 215)

Tais proposições que literalizam a virtualidade pós-fotográfica e atualizam-na fisicamente sem restrições, aplicando-a, mais que ao corpo, ao próprio ser, elidem, nesse movimento, o principal: nos termos da fenomenologia de Heidegger (HEIDEGGER, 2002), poderíamos definir que, na tentativa de ultrapassar as fronteiras físicas do ente que somos, abandonando quaisquer limites existenciários – ônticos – e existenciais – ontológicos – em nome de um suposto devir libertário radical, corre-se o risco de permeabilizá-lo a operações que conduzirão à sua própria dissolução, tanto ôntica quanto ontológica. Afinal, como disse Merleau-Ponty, "o corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente". (MERLEAU-PONTY, 1975)

Assim, em processo de *feedback* sob a influência do paradigma das imagens técnicas, o corpo é tomado em labilidade similar à das imagens numéricas, deixando de ser surpreendente, como observa Henri-Pierre Jeudy, ver "Stelarc passar dos 'rituais de suspensão' ao uso de imagens sintéticas, sem dar a impressão de mudar de universo". (JEUDY, 2002, p. 152)

Nada mais natural, portanto, que o artista passasse, como efetivamente o fez, do interesse por transformações radicais da realidade do corpo objetificado para a tradução do ser em imagens numéricas nas quais se dissolveria na virtualidade de uma existência finalmente livre de uma vez por todas das amarras de um corpo material.

Partindo de um interesse crescente por sistemas de realidade virtual, Stelarc realiza *Cabeça protética* em 2003 que sinaliza uma ampliação mais radical da possibilidade de extensão dos limites do pós-humano. Neste contexto ele sugere que "o domínio do pós-humano pode muito bem habitar não o domínio do *cyborg*, mas o domínio das imagens inteligentes". (STELARC *apud* JONES) O entusiasmo do artista pelos avanços científicos nesta área pode ser avaliado pela seguinte descrição:

> [d]o trabalho de Patty Neece, no MIT, que está trabalhando num projeto de agentes da Internet, em que se pode programar um agente para procurar informação na Internet: "você só precisa dizer para o seu agente o que quer e o seu agente virtual coleta e apresenta o resultado para você de manhã. Esta noção de agentes virtuais é bem interessante, claro, porque com tanta informação na Internet, tem que haver melhores caminhos de recuperação". (STELARC *apud* JONES)

Sua *Cabeça protética* não é um autorretrato no sentido clássico, longe disso. A relação de similaridade com a aparência da face do artista surge aqui como uma interface comunicativa desprovida de qualquer caráter representativo, expressivo de conteúdos interiores relativos a verdades pessoais próprias ao indivíduo Stelarc. Arthur e Marielouise Kroker consideram que esta "é a primeira visão eletrônica do corpo líquido". Assim, segundo eles, "para além de *cyborgs* e *aliens*, autômatos e constructos de inteligência artificial, a *Cabeça protética* é o protótipo das conversações futuras entre humanos e computadores". (KROKER; KROKER, in SMITH, 2005, p. 72) O que se confirma na descrição do próprio Stelarc,

> [a *Cabeça protética*] é um sistema conversacional – uma cabeça em 3D gerada por computador que se assemelha de algum modo ao artista e responde à pessoa que a interroga. Você pode dizer que ela é apenas tão inteligente quanto a pessoa que fala com ela [risos]. Não se deve supor que ela ilustra algum tipo de inteligência incorpórea. De preferência, ela expõe os problemas associados às noções de consciência, inteligência, agenciamento e corporificação. (STELARC *apud* SMITH, 2005, p. 231)

Uma imagem tipicamente pós-histórica, portanto, gerada a partir de conceitos que imagina, isto é, transforma em imagem. Um pós-trato: pós-humano e pós-histórico.

Para Stelarc "a tecnologia onipotente marca o fim da evolução darwiniana como a conhecemos; ela é o começo da hibridação do biológico pelo artificial". (STELARC *apud* DONGUY, 1996) Ora, o problema talvez não seja tão simples assim. Em primeiro lugar, longe de buscar a motivação original para tais hibridações na ideia de "fim da evolução darwiniana", parece sensato que devamos, ao contrário, procurar entendê-la como informada pela própria tese darwinista que ela lê, alucinando-a paroxisticamente, como busca da otimização irrestrita da capacidade performática do indivíduo no mundo. Sabemos que o ser humano, dentre todas as espécies, é a única que tem a capacidade, e pode ter a pretensão, de produzir as diferenças vantajosas que, submetidas ao processo natural da competição entre espécies, venham a ser selecionadas para aumentar suas chances de sobrevivência e, consequentemente, de

Stelarc
Cabeça protética
São Francisco, 2003.

reprodução. As próteses, desde as mais simples, pré-industriais (os instrumentos); até as mais complexas, industriais, técnicas (máquinas); ou pós-industriais (aparelhos) são meios pelos quais nossa capacidade de ação sobre o ambiente, incluindo a de transformação deste, é ampliada.

Isto quer dizer que, quando nos tornamos aptos, como agora, a modificar a nós mesmos, seja na forma final, através das interferências cirúrgicas, plásticas ou não; seja na causa original – as alterações genéticas –, estamos alterando as regras desse jogo e consequentemente arriscando os limites que definem o modo de ser do ente que somos.

Stelarc desafia os limites ontológicos do humano, propondo sua total permeabilidade a todo e qualquer projeto de suposto aprimoramento de "nossas" capacidades performáticas, mesmo que isto se dê ao preço de que estas venham a deixar de ser propriamente nossas. "Para mim, elas [as performances] são estratégias de uso de novas tecnologias que redefinem o significado de ter um corpo ou se ainda é importante permanecer humano" (STELARC *apud* JONES), diz ele.

Eu, robô? Eu, avatar? Vejamos. Uma coisa é uma prótese que substitua, por exemplo, um membro danificado ou ausente, mas até que ponto eu (qualquer eu) permaneço sendo eu, se meu cérebro for transferido para outros dispositivos, híbridos, derivados das chamadas tecnologias úmidas, por exemplo, um foguete ao qual meu cérebro se conecta, como propõe Stelarc? O robô ainda é um "eu"? Como indaga o teórico das ciências da cognição, Humberto Maturana,

> onde nós, indivíduos humanos responsáveis, estamos em tudo isto, que podemos ser tão facilmente manipulados por outros humanos através de seus argumentos de geração de progresso no desenvolvimento do poder da máquina, enquanto eles satisfazem suas próprias ambições, desejos ou fantasias? (MATURANA *apud* MAGRO; PAREDES, 2001, p. 189)

Atuando ainda de acordo com o paradigma moderno de divisão parcialista de competências, Stelarc "evita emitir juízos de valor ou morais sobre o papel da tecnologia na sociedade, já que acredita que estes são sempre difíceis de se fazer além de serem polêmicos". (STELARC) Para ele, "juízos de valor são frequentemente imersos na memória cultural, na história pessoal e no momento no qual uma determinada instituição funcionará". (STELARC *apud* JONES)

Mas, como ele próprio surpreendentemente afirma, isso não faria dele um usuário acrítico das novas tecnologias, um tecno-nerd:

> nem mesmo sou um tecno-entusiasta no sentido estrito da palavra. Tecnologia vem da palavra grega "techne", que significa habilidade. Portanto as tecnologias são meramente estratégias contemporâneas para determinar e avaliar o mundo e o corpo que o habita e interage com ele. Não é um dilema para mim, mas isto não significa que como artistas não estejamos preocupados com os abusos dessas tecnologias, ou que não estejamos preocupados com o desespero humano ou social que ocorre devido ao uso de tecnologias militares e médicas. (STELARC *apud* JONES)

Para concluir, fico com as considerações de Jane Goodall que se pronuncia como "cética em relação ao potencial biotecnológico da coevolução". Assim, ela se diz "mais interessada nas implicações culturais das provocações de Stelarc que em qualquer aposta para modificar o destino da espécie". (GOODAL *apud* SMITH, 2005, p. 29)

Tomara que ela esteja certa, caso contrário, pode ser que a arte já esteja colaborando com uma ciência igualmente irresponsável para a exterminação do futuro.

Da humanidade, é claro.

Se é que isto ainda possa ter qualquer importância.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FLUSSER, Vilém. Prétextos para a poesia. *Cadernos RioArte* Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Texto/ Imagem enquanto dinâmica do Ocidente. Cadernos RioArte Rio de Janeiro,* ano II, n. 5, 1996.

GONZAGA, R. M. *Read Me, Ready Me*: a caixa-preta do ser em tempo real. *Arte e Ensaios*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA - UFRJ, Rio de Janeiro, n. 13, 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

JEUDY, Henry-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea,* Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo:* antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

MATURANA, Humberto, *Cognição, ciência e vida cotidiana* (organização e tradução Cristina Magro e Victor Paredes).Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. (coleção Os Pensadores – XLI). São Paulo: Abril Cultural, 1974.

ORTEGA, Francisco. *Da ascese à bio-ascese, ou do corpo submetido à submissão ao corpo*. *In*: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo. (orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze:* ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

OWENS, Craig. *Beyond Recognition* - Representation, Power, and Culture. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.

SMITH, Marquard (ed.). *Stelarc*, the Monograph. Cambridge: The MIT Press, 2005.

Entrevistas

STELARC entrevista a Jacques Donguy. *In*: *L'Art au Corps*. Paris: Flammarion, 1996.

Sítios eletrônicos

JONES, Mark. Disponível em <http://www.bornyesterday.ca/cyberstage-archives/2011/3/23/stelarc -still-hanging-around.html>. Acessado em 26/3/2012.

A preservação da arte contemporânea[1]

*Magali Melleu Sehn**

RESUMO: A preservação da arte contemporânea tem sido um grande desafio para todos os profissionais que trabalham com tais categorias de acervo. Apesar de grande parte da produção artística contemporânea ainda ser produzida com métodos tradicionais, as instituições têm a difícil missão de preservar a arte efêmera, a arte multimídia e a arte composta de materiais diversos. As propostas, mais conceituais que técnicas, entram em confronto com as atribuições do museu, ou seja, com a aplicabilidade dos códigos de ética que, até então, eram adotados para as obras dos séculos anteriores.[1]

Palavras-chave: arte contemporânea, instalações de arte, preservação, documentação, aquisição, artista

ABSTRACT: The preservation of contemporary art has been a great challenge for all professionals working with these types of collections. While much of contemporary artistic production is still produced with traditional methods, institutions have the difficult task of preserving ephemeral art, multimedia art and art made of various materials. The proposals, more conceptual than technical, come into conflict with the duties of the museum, i.e., the applicability of ethical codes that until then were adopted for the works of previous centuries.

Keywords: contemporary art, art installation, preservation, documentation, acquisition, artist

*Magali Melleu Sehn é professora adjunta do Departamento de Artes Plásticas da Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Poéticas Visuais pela USP. Realizou estágio no Departamento de Conservação/Restauração de Arte Moderna e Contemporânea no Museo Reina Sofia em Madri, Espanha, com bolsa da Fundação Vitae.

Novos significados dos materiais, novas experiências sensoriais e novos arranjos no espaço

O legado das manifestações artísticas produzidas a partir dos anos 1960 constitui um referencial significativo da problemática atual quanto à preservação e exibição. O descompasso entre a velocidade da inserção de tais poéticas nas instituições e do estabelecimento de critérios para administrar os desafios é evidente. Do universo de questões referentes à preservação da arte contemporânea, a ambiguidade entre conservação e fetichismo parece ser a mais relevante porque desestrutura bases teóricas construídas sob o pilar da preservação do aspecto material. A introdução de resinas sintéticas e de novas ligas metálicas permitiu aos artistas usufruírem toda gama de materiais disponíveis. Schinzel compara tais possibilidades de ofertas e convite à experimentação com a de um "restaurante *self-service*". (SCHINZEL, 2005, p. 313) Os artistas usufruem, apropriando-se dos materiais, estabelecendo e explorando combinações diversas, arranjos em função de cada proposta. Outro aspecto que caracteriza a arte contemporânea está no fato de não ser constituída por apenas um objeto como nas obras dos séculos anteriores, mas por uma profusão de elementos e componentes, prevalecendo o todo sobre as partes.

O cerne da questão, quanto à preservação da arte contemporânea, está na reflexão dos critérios de análise adotados para interpretar adequadamente significados implícitos referentes às propostas dos artistas e como conduzir um discurso pertinente. Isso significa que as novas formas operativas e as novas organizações dos materiais, provocando o rompimento das tradicionais categorias, induzem também, uma nova forma de percepção do objeto do ponto de vista da preservação. A própria noção do que se entende por "dano" transforma-se proporcionalmente em função da proposta conceitual de cada modalidade.

Decifrar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta artística constitui, talvez, o primeiro desafio para os conservadores de arte contemporânea. O segundo desafio parece estar na compreensão das formas operativas e suas variabilidades, considerando suas conexões com tempo, contexto e espaço. Conhecer as propostas conceituais dos artistas é uma condição inicial óbvia para avançar no processo de investigação, demandando dos conservadores um percurso de atuação ancorado na

interdisciplinaridade para o processo de tomada de decisão. As questões mais complexas referentes à problemática da arte contemporânea estão na dissolução das discrepâncias em torno dos critérios de intervenção, principalmente quanto ao aspecto autenticidade, considerando que a originalidade sempre norteou os critérios de intervenção.

Admite-se reprodução, complementação e reposição de partes como solução para a recuperação da funcionalidade de um objeto. No entanto, faz-se necessário analisar cuidadosamente cada aspecto particular do trabalho e do contexto no qual foi concebido para evitar generalizações, pois nem sempre é possível dissipar as ambiguidades da relevância da preservação material ao conceito da obra sem a consulta ao artista. Apesar do consenso atual entre os profissionais da importância de informações das intenções dos artistas quanto à preservação, são muitas as nuanças a serem analisadas em torno desta questão. É evidente que as singularidades de cada obra devem ser analisadas sob vários ângulos, porque assim como as obras apresentam características diferenciadas sob o ponto de vista material e/ou conceitual, cada artista pode apresentar um posicionamento totalmente oposto referente a um mesmo aspecto, ou um mesmo artista pode apresentar um posicionamento diferente em relação a uma mesma obra ao longo dos anos.

A obsolescência de materiais constitui um dos focos das discussões não apenas quanto ao encontro de soluções viáveis atualmente para preservar grande parte da produção artística da década de 1960, mas quanto ao encontro de medidas preventivas que visem à correta interpretação de modalidades artísticas que incorporam motores e equipamentos elétricos. No contexto de obras cinéticas, os aparelhos *Cinecromáticos* do artista Abraham Palatnik ilustram parte dessa questão, pois as lâmpadas leitosas originalmente utilizadas pelo artista estão cada vez mais raras no mercado e as demais lâmpadas testadas alteram significativamente a aparência da obra, uma vez que a opacidade é determinante para a percepção das sequências cromáticas. Em outras obras, citando o mesmo artista, materiais e equipamentos responsáveis pelo funcionamento estão aparentes, tornando o processo de reposição mais complexo, caso seja necessário no futuro, requerendo uma análise não apenas quanto ao aspecto da funcionalidade, mas quanto ao índice de integração de motores e equipamentos à aparência total da obra.

À medida que aumenta a inserção de objetos, equipamentos, materiais efêmeros, aumenta também o índice de ambiguidade quanto ao valor de cada componente no conceito da obra, sendo necessário adotar estratégias que visem à identificação de cada componente individualmente e da relação das partes com o todo como, por exemplo, no caso das "instalações de arte". No caso dessas modalidades, além da identificação da relevância dos materiais no contexto de cada obra, faz-se necessário identificar a relevância do processo de construção porque, muitas vezes, apresenta um significado especial para o artista.

Dos ambientes da década de 1960 às modalidades artísticas que apresentam outras relações com o espaço, contexto, denominadas na atualidade de "instalações de arte", o confronto com os critérios canônicos e com as metodologias de preservação é proporcional à complexidade da proposta artística. São muitas as variações semânticas que caracterizam essas modalidades em função de algumas características como processualidade, introdução de grande número de objetos, novo *status* de significância entre as partes com o todo, fenômenos ópticos, sensoriais e a introdução do conceito de tempo, conforme a expressão *time-based-media*. Quanto às possibilidades de preservação:

> [...] os materiais podem não estar mais disponíveis, ou a tecnologia ser obsoleta para a recriação do trabalho, o próprio trabalho pode não existir mais ou pode nunca ter sido materializado (exceto no papel), o artista pode estar vivo e desejar "reconceber" o trabalho, o conservador pode ser chamado para repor materiais ou encontrar soluções criativas para preservar materiais efêmeros; em muitos casos uma instalação é uma resposta a um espaço em particular e, possivelmente, a um momento particular na história; sem este contexto, o trabalho pode tornar-se vazio de significância ou substância. (STRINGARI, 2005, p. 272)

Como tais modalidades requerem outros parâmetros para análise, tais aspectos vêm sendo o foco do debate por ocasião de fóruns, conferências e projetos interdisciplinares entre profissionais de diversas áreas e instituições[2]. Destaca-se o projeto INCCA – *International Network for Conservation of Contemporary Art* [3] que constitui a maior plataforma de profissionais que atuam na preservação da arte moderna e contemporânea. O projeto apresenta duas formas de acesso e compartilhamento de informação: a primeira permite acesso livre à literatura, artigos, projetos, teses e metodologias; a segunda forma só é acessível aos membros que contribuem com pesquisas e entrevistas com artistas.[4] Outro projeto, integrado ao INCCA,

realizado durante o período 2004-2007 e denominado *Inside Installation. Preservation of Installation Art*[5], teve como objetivo pesquisar métodos de salvaguarda a partir de estudos de caso de instalações de arte de coleções europeias. (SCHOLTE, 2007, p. 4) Além de estudos de caso, o projeto consistiu no desenvolvimento de seis temas de pesquisa como preservação, participação do artista, documentação, teoria e semântica, administração de conhecimento e intercâmbio de informação.

A relevância do registro das intenções dos artistas sob o ponto de vista da preservação

No compasso das mudanças, as obras apresentam maiores índices de vulnerabilidade aos agentes de deterioração, induzindo a uma reavaliação quanto aos critérios e metodologias de preservação para dissipar conflitos e ambiguidades em torno do que se preserva, considerando, como ponto de partida, a intencionalidade artística. Além da inclusão no debate de profissionais de outras áreas do conhecimento, a entrada do artista neste cenário, explicitando, na medida do possível, significados implícitos dos materiais e suas intenções quanto à preservação, constitui uma vantagem significativa em relação às obras dos séculos anteriores.

Não se questiona a relevância do registro das intenções dos artistas quanto à preservação e quanto às formas de reapresentação no futuro como medida preventiva, principalmente no caso de obras complexas ou quando as fontes secundárias não oferecem subsídios para ancorar os processos de tomadas de decisão. Questionam-se, no entanto, os limites da participação do artista, bem como do conservador, no processo de tomada de decisão das ações de conservação/restauração.

Se por um lado há um consenso de que o conservador não deve transferir para o artista a responsabilidade da totalidade das decisões, faz-se necessário analisar criticamente as informações provenientes dos artistas, considerando tempo e contexto de execução das obras e, obviamente, mudanças no posicionamento do artista ao longo dos anos em relação a uma mesma obra. Os maiores momentos de tensão referem-se principalmente às repinturas, substituições, reposições, reconstruções, ou seja, quando se discute o status de significância dos materiais à preservação do conceito. Os registros podem ser realizados com diferentes métodos de captura da informação, após o estabelecimento dos objetivos do registro.

A pesquisa histórica e estilística constitui o ponto de partida para que um conservador-restaurador inicie um processo de investigação para conhecer materiais, técnicas e trajetória de determinado artista. No caso de artistas que não estão vivos, as fontes secundárias como arquivos de documentação de instituições, bibliotecas, publicações, pastas de artistas, textos críticos de curadores, consultas pessoais a curadores, amigos, familiares, galeristas, entre outros, são fontes primordiais para a compreensão, principalmente de aspectos conceituais da produção. Quando tais fontes são insuficientes para identificar materiais e procedimentos, a profusão dos recursos científicos propiciam fundamentações sólidas para a arte tradicional. No contexto da arte moderna e contemporânea, os recursos científicos tornam-se limitados em vista da complexidade material e conceitual, sendo necessário contar com o auxílio de fontes primárias a serem capturadas via entrevistas com artistas, assistentes, familiares, entre outros. Metodologias para comunicação com artistas e técnicas para armazenamento da informação têm sido aprimoradas através dos projetos já mencionados[6].

A bibliografia nacional sobre artistas contemporâneos ainda é bastante restrita, sendo que a maior parte é resultante de textos críticos de curadores em catálogos de exposição, jornais, revistas especializadas, depoimentos, produções acadêmicas de artistas etc. Destaca-se a relevância das dissertações, teses e memoriais produzidos por artistas com ênfase em sua própria produção artística. Maria Cecília França, em seu livro *Museus Acolhem Moderno*, ao abordar a importância da produção acadêmica no campo da história da arte brasileira, aponta a importância da produção acadêmica produzidas pelos artistas sob o ponto de vista da difusão, conservação, restauração e pesquisa. A autora cita as primeiras pesquisas realizadas por artistas como Claudio Tozzi, Evandro Jardim, Alcindo Moreira Filho, Regina Silveira, Carmela Gross, Cristiano Mascaro e João Musa e os primeiros docentes da área teórica a orientar as pesquisas produzidas pelos artistas: Wolfgang Pfeiffer, Walter Zanini e Aracy Amaral. (LOURENÇO, 1999, p. 53)

A produção acadêmica de artistas permite não apenas compreender referenciais teóricos e o percurso de reflexão em torno de uma produção, mas também significados de materiais e critérios de seleção, mudanças ao longo de um percurso, métodos construtivos e descrições de trabalhos efêmeros e performances. O fato de não ser publicada em livros faz com que seja desconhecida pela maioria dos profissionais da preservação, sendo na maioria das vezes,

as últimas fontes de informação a serem consultadas, apesar da implantação das bibliotecas digitais na atualidade.

O espectro de atuação da documentação

A documentação tem sido uma ferramenta importante para a preservação da arte contemporânea e não está mais restrita apenas ao registro da matéria física, mas ao registro de aspectos intangíveis relevantes ao conceito da obra. Conforme mencionado, a captura de informação junto aos artistas constitui uma das ferramentas mais poderosas. Apesar da profusão dos recursos tecnológicos disponíveis que permitem registrar luz, som, movimento, posicionamento e dimensionamento de objetos no espaço, faz-se necessário, inicialmente, estabelecer os objetivos da documentação e compreender em que momento começa a documentação de obras constituídas, principalmente, por materiais efêmeros e que envolvem experiências sensoriais e múltiplos arranjos no espaço. O maior desafio do processo de documentação está na redução do risco de perda da informação, na análise qualitativa da informação capturada, no gerenciamento e na acessibilidade da informação. (VANRELL, 2007, p. 315)

Revisão de práticas museológicas

Preservar a arte contemporânea não implica apenas em uma revisão de metodologias e critérios de conservação/restauração, mas de uma revisão das práticas museológicas estabelecidas quando determinadas modalidades são adquiridas, como, por exemplo, possibilidades de armazenamento e (re)exibição no futuro. Rever espaços físicos museológicos, metodologias de análise e critérios implica em uma revisão do papel de todos os profissionais envolvidos com a preservação inseridos no contexto institucional, incluindo aqueles que não fazem parte do ecossistema museológico, como o artista e a comunidade artística.

Aquisição

Um dos aspectos mais complexos do ponto de vista museológico está na análise dos critérios de aquisição de obras contemporâneas. Se no caso específico das obras mais tradicionais, o principal critério para a aquisição de uma obra no contexto institucional gira em torno de juízo

de valor, considerando-se também a necessidade de suprir lacunas de determinada coleção, a aquisição de obra contemporânea requer a inclusão de outros parâmetros de análise. Sem entrar no mérito desta questão pertinente à esfera curatorial, aponta-se a necessidade de analisar criteriosamente as possibilidades reais de uma instituição exibir e preservar adequadamente obras compostas por materiais efêmeros, por novas tecnologias, instalações de arte, performances, entre outras modalidades.

A participação do conservador no processo de análise deve ir além da simples prática usual que consiste na emissão de pareceres técnicos, mas participar da discussão em conjunto com os curadores, artistas e demais profissionais da instituição para que determinada situação possa ser analisada por ângulos diferenciados em função do contexto institucional no qual o objeto será inserido.

Armazenamento

Quanto aos métodos de armazenamento, a ambiguidade de alocação é uma constante no caso de algumas categorias por existirem apenas como projetos ou por serem compostas por grande número de objetos e equipamentos que, na maior parte das vezes, necessitam de ambientes diferenciados. As grandes dimensões de alguns trabalhos são incompatíveis com as dimensões físicas de edifícios adaptados ou construídos. Os mobiliários tradicionais também são incompatíveis em vista da diversidade de formatos, espessuras e materiais. Em um local de armazenamento tradicional, conjuntos de partes e objetos que compõem, por exemplo, uma instalação de arte estão sempre causando um estranhamento, como se estivessem perturbando uma ordem estabelecida. A diferenciação de índices de fragilidade de obras compostas por materiais precários, em que, muitas vezes, um pode ser o agente de deterioração de outro, requer condições físicas e ambientais específicas.

(Re)exibição

As constantes exposições temporárias de intercâmbios culturais intensificam os processos de manipulação e deslocamento dos objetos de arte, requerendo um aperfeiçoamento dos

métodos de embalagem com o objetivo de reduzir riscos inerentes. Em geral, obras modernas e contemporâneas apresentam maiores índices de fragilidade aos agentes de deterioração em relação às obras mais tradicionais, em vista da complexidade construtiva, como grandes dimensões, peso, superfícies não envernizadas, obras não emolduradas, grande número de objetos e de formatos. Além dos riscos inerentes quanto aos deslocamentos do ponto de vista material, obras que não apresentam uma construção tradicional e que incluem materiais efêmeros e/ou diversos arranjos no espaço, estão sempre sujeitas às possibilidades de exibição que não corresponda à proposta original do artista. Obviamente existem muitas nuanças e aspectos a serem analisados em torno dessa questão, podendo inclusive decorrer das próprias limitações físicas, estruturais e tecnológicas dos espaços de exibição. Muitas vezes as instituições necessitam realizar adaptações, construindo paredes, pisos e tetos "técnicos"[7].

De forma geral, a perda da informação e o gerenciamento inadequado da informação – quando capturada – são as principais causas de conflitos durante os processos de (re)exibição. Algumas modalidades, quando exibidas em contexto institucional, necessitam de procedimentos especiais de segurança durante o período de montagem, exibição e desmontagem por oferecerem algum tipo de risco para o artista, para o público e para as demais obras do acervo. Outras modalidades requerem investimento especial de recursos humanos durante o período de exibição, necessitando inclusive de manuais de manutenção, como no caso de obras cinéticas, obras compostas por novas tecnologias e, sobretudo, no caso específico de obras que incluem organismos vivos. Do ponto de vista das formas de apresentação, o grande diferencial dessas formas de expressão, em relação à arte tradicional, está no aumento do risco de uma interpretação incorreta de cada proposta, ou seja, a utilização de um simples recurso museográfico de forma equivocada pode implicar em alteração de conceito.

O papel da comunidade artística

Por último, destaca-se a importância da reflexão em torno da preservação da arte contemporânea além do perímetro museológico, incluindo a participação da comunidade artística no processo de preservação. Obviamente a questão apresenta um grau ainda maior de complexidade se for requerida a participação efetiva, no processo de preservação, de instituições

privadas, de artistas e assistentes, de colecionadores, de famílias de artistas, ou seja, já que cabe a interrogação sobre as reais possibilidades de se contar com a participação efetiva dessa comunidade. Apesar de ser um questionamento que pode ser analisado por ângulos diversos, arrisca-se apontar, neste contexto, algumas possibilidades: auxiliar os artistas no processo de elaboração de seus acervos documentais sob o ponto de vista da preservação, apontando metodologias e técnicas viáveis; proporcionar a discussão referente à preservação da arte contemporânea no contexto acadêmico não especializado por ser uma forma indireta de difundir a informação; e promover a elaboração de projetos interdisciplinares e contínuos entre instituições privadas e públicas, principalmente quanto à elaboração de estratégias de documentação.

Considerações finais

As iniciativas de projetos interdisciplinares no contexto internacional não ilustram apenas a importância da soma de esforços, mas a importância de produzir conhecimento a partir de experiências inseridas em contextos específicos que possam ser compartilhadas, além do estabelecimento de uma comunicação mais próxima e contínua com os artistas.

Notas

1 Parte do texto extraído da tese defendida pela autora *A Preservação de "Instalações de Arte" com ênfase no contexto brasileiro: discussões metodológicas*. ECA/USP, 2010.

2 Como *From Marble to Chocolate* (1995), organizado pela Tate Gallery em Londres, *Modern Art: Who Cares?* (1997), organizado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage, *Mortality/Imortality* (1998), o congresso *Contemporary Art: Who Cares?* (2010), organizado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage. Além de tais eventos contarem com a participação de profissionais de diversas áreas do conhecimento como curadores, artistas, cientistas, advogados, conservadores e restauradores para debater a preservação da arte moderna e contemporânea, ilustram acima de tudo uma metodologia interdisciplinar de trabalho contínuo com um material teórico e metodológico.

3 Introdução do Projeto. Disponível em: <http://www.incca.org>. Acesso em 5 jun. 2000.

4 Via <www.inccamembers.org/omtc>. Participação da autora como membro desde 2008, inserindo resumos de entrevistas com artistas brasileiros. O objetivo do banco de dados é compartilhar informação não publicada.

5 Introdução do Projeto. Disponível em: <http://www.inside-installation.org>. Acesso em 10 abr. 2004

6 Ver The Concept Scenario Artists' Interviews. Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam (1999). Disponível em: <http://www.incca.org/files/pdf/resources/concept_scenario.pdf>. Acesso em 2 mar. 2006.

The Guide The Good Practice: Artists' Interviews. Institute for Cultural Heritage/Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam (1999). Disponível em: <http://www.incca.org/files/pdf/resources>. Acesso em 2 mar. 2006.

7 Estruturas criadas para proporcionar instalações de obras complexas como resistência à tensão, peso e demais necessidades requeridas, tais como esconder fiação e aparatos tecnológicos.

Referências

CODDINGTON, James. The Case Against Amnesia. In: CORSO, M.A. (ed.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 20 p.

FRANÇA, Rafael. Videoinstalação. In: COSTA, Helouise (org.). *Sem medo da vertigem*. São Paulo: Marca D' Água, 1997. 90 p.

FISKE, Tina. White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (ed.). *Principles, Dilemmas and Unconfortable Truts*. Londres: V&A, 2009. p. 229-240.

HUMMLEN, Y; TATJA, S. Sharing Knowledge for the Conservation of Contemporary Art: Changing Roles in a Museum Without Walls? In: *Modern Art, New Museums*. IIC 2004, Bilbao. 208 p.

HUMMLEN, Y. The Conservation of Modern Art: New Methods and Strategies? In: CORSO M.A. (ed.). *Mortality Immortality? The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust, 1999. 72 p.

HUMMLEN, Y.; SILLÉ, D. (ed.). *Modern Art:* Who Cares? Londres: Archetype, 2005. 447 p.

HUYS, Frederika. A Methodology for the Communication with Artists. Disponível em: <http://www.incca.org>. Acesso em: 22 nov 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 53.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de "instalações de arte" com ênfase no contexto brasileiro*: discussões teóricas e metodológicas. 2010. 238 p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SEHN, Magali Melleu. *Arte Contemporânea*: da preservação aos métodos de intervenção. 2002. 106 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SCHINZEL, Hiltrud. Mixed Media, Mixed Functions, Mixed Positions. In. HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (eds.). *Modern Art*: Who Cares? Londres: Archetype, 2005. 313 p.

SCHOLTE, Tatja & BALDOCK, Karen. Introduction. Disponível em: <http:www.inside-installation.org>. Amsterdam. (Versão impressa - ICN/SBMK, 2007. 4 p.

STERRET, Jill. Contemporary Museums of Contemporary Art. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (eds.), *Principles, Dilemmas, and Unconfortable Truts*. Londres: V&A, 2009. p.223-228.

STRINGARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: *Modern Art*: Who Cares? HUMMELEN, Y; SILLÉ, D. (eds.). Londres: Archetype, 2005. 272 p.

VANRELL, Arianne V. Prevención del riesgo de pérdida de Información en el montage de exposiciones y conservación de instalaciones de arte. In: CONGRESSO III - Grupo Español del IIC, *Da teoría a la realidad. La Conservación infalible*. Oviedo, IIC, 2007. p. 315-317.

WHARTON, Glenn; MOLOTCH, Harvey. The Challenge of Installation Art. In: RICHMOND, Alison; BRACKER, Alison (eds.). *Principles, Dilemmas, and Unconfortable Truts*. Londres: V&A, 2009. p. 210-222.

página do artista

Luiz Carlos de Carvalho*

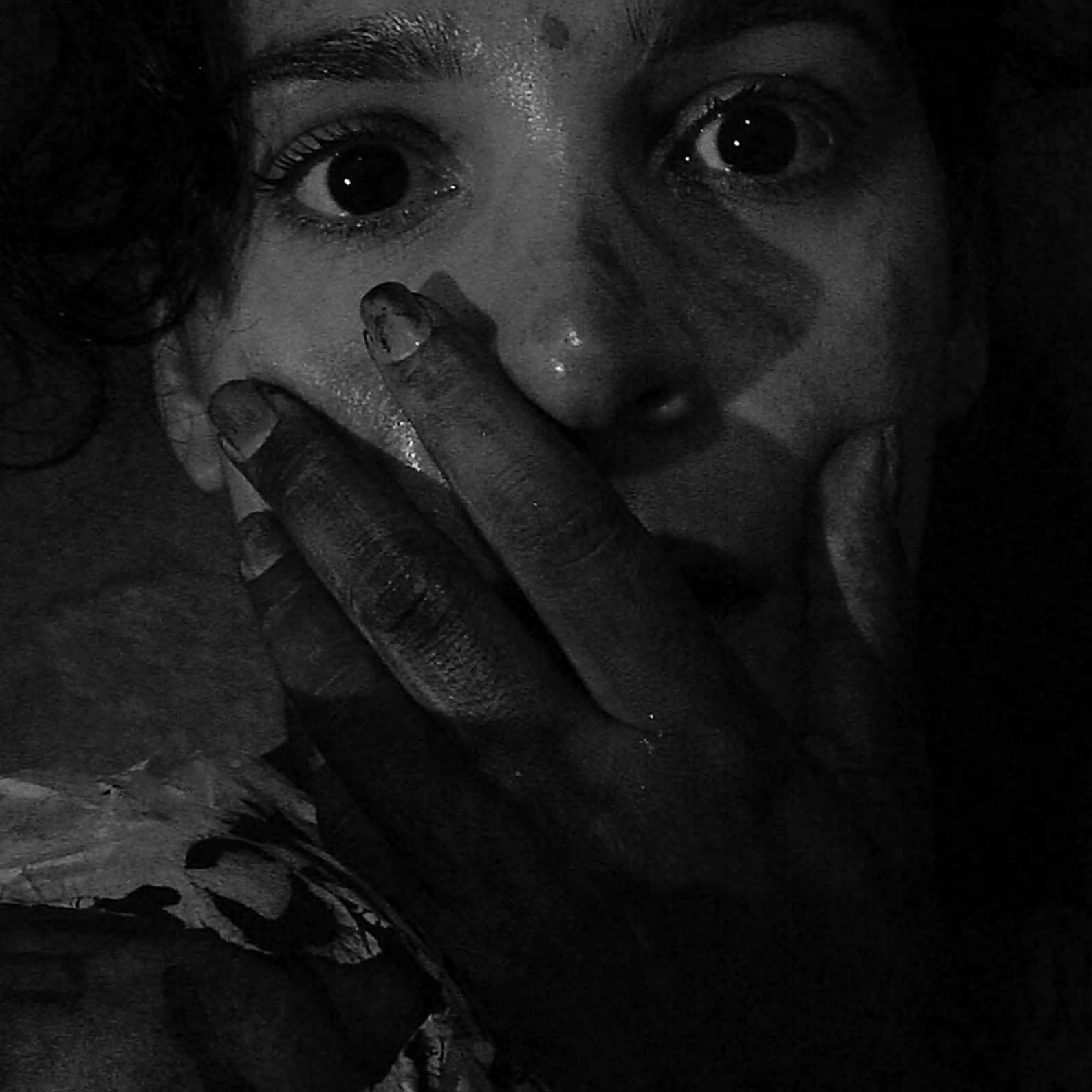
Blanco y Negro, 2001-2012.

FOTOGRAFIA E PINTURA CORPORAL

Agradecimentos a Karla de Martins, Raísa Inocêncio e Danielle Simas

---

* Luiz Carlos de Carvalho é doutor em Curadorismo no Campo do Desejo pela Universidade Federal das Faculdades (2007). Tem exposto suas obras em mostras individuais e coletivas no Brasil e no exterior, com destaque para a XII Bienal de São Paulo (1973). Atualmente realiza residência artística no Engenho do Mato, Niterói, Rio de Janeiro. (informações fornecidas pelo artista)



ditos + escritos

Stencil como arte pública

*Rachel Souza**

A apresentação da dissertação de mestrado de Rachel Souza junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, intitulada *Stencil como arte pública*, ocorreu no dia 30 de agosto de 2012, sendo aprovada pela banca examinadora formada pelos professores Luiz Sérgio de Oliveira (orientador da pesquisa), Rosana Costa Ramalho de Castro e Isabela Frade. A pesquisa, parcialmente financiada pela Capes, é apresentada a seguir em um breve resumo da autora, com comentários críticos das professoras Rosana Costa Ramalho de Castro e Isabela Frade.

Palavras-chave: *stencil*; arte pública; cidade

* Rachel Souza é artista, estencileira e mestre em Ciência da Arte pelo PPGCA-UFF.

Esta dissertação aspira à compreensão de alguns aspectos do *stencil* enquanto arte pública. Inicialmente tratamos de características estruturais do objeto, para em seguida contextualizá-lo nas discussões de arte pública. Localizado o objeto, partimos para entender sua contribuição enquanto linguagem, considerando que sua facilidade gráfica tem possibilitado seu amplo uso como ferramenta em embates sociais e políticos. Observamos sua larga utilização em protestos, sendo igualmente utilizado por artistas para veicular seus discursos críticos. O *stencil* propõe um contrauso da cidade e assume uma apropriação crítica da mercantilização do espaço da rua.

Como movimento, podemos observar uma crescente manifestação visual de frases e ícones que reclamam a cidade e ironizam a relação estabelecida entre o interesse privado e o espaço público. Por outro lado, as artes visuais urbanas não estão nem poderiam estar imunes às formas de apropriação mercantilizáveis. Enfrentando essas e outras questões, o que se pretendeu nesta pesquisa foi o mapeamento e a reflexão acerca dos aspectos gerais presentes na prática do *stencil*, sua constituição e suas influências estéticas.

Dessa forma, no corpo do texto tratamos de aspectos estéticos do objeto, sua dinâmica semiótica na ambiência pública, tendo como ponto de partida a visualidade urbana, identificando sua composição através dos signos estabelecidos nas representações da cidade como sistema de comunicação. Identificamos a colagem como referência às particularidades estéticas semelhantes àquelas derivadas do *stencil* no meio urbano. Observamos a cidade como colagem e o estencileiro como *bricoleur*, enquanto identificamos dois aspectos sígnicos da inserção do objeto na cidade: a ressignificação do conjunto simbólico e a sobrecarga simbólica.

Ao final da dissertação, oferecemos um pequeno panorama do pensamento de agentes envolvidos no processo de criação do *stencil* – três artistas e um galerista – a partir de um diálogo construído entre temas, práticas e teorias discutidos ao longo da dissertação.

Stencil como arte vívida

*Isabela Frade**

Estamos imersos em um ambiente onde o signo tem muito mais valor que o real. A cidade, em sua polifonia dissonante, vai gerando espaços onde sinais e marcas e discursos fervilham. Sentimos a ondulação do espaço liquefeito se conformando em fluxos de imagens. Nesse contexto, o artista é posto à prova como aquele que vai gerar sentido, que vai propiciar a parada marcante, o encontro significativo. Que seja por um só instante, como é o caso do grafiteiro que coopta o sujeito em seu *rush* cotidiano, interceptando-o em seu trajeto ordinário. "Arte Ordinária", aquilo que está no espaço do comum. Ozi brinca com essa ideia porque o que ele mesmo vai gerar é o extraordinário encravado no vulgar e, especialmente ele, tão bem humorado no que produz graça mordaz e crítica contundente.

Vivemos em um mundo de telas, das coisas que se fazem unidimensionais. Da planura para a qual converge a realidade, quase toda constituída por representações imagéticas em suas reverberações e espelhamentos. Correntes que engolfam os sujeitos que, nos repuxos de muitos sorvedouros, imergem nesse mar de signos cambiantes. Uma paisagem constituída por várias camadas fluidas de composições iconográficas na qual, entre a revelação e o ocultamento do real, subsistem mil afinidades: criam-se, cada vez mais, novos refluxos em veladuras. Cada uma, mesmo na sua qualidade diáfana, vai ocultando aqui e ali e, ao mesmo tempo, revelando novas e muitas outras coisas. Uma natureza constituída de virtualidades. Um mundo em progressão vertiginosa de desmaterialização. Passamos por esses intrincados campos de atravessamentos e misturas, processados na velocidade alucinante – se pensarmos que circulamos pela cidade rapidamente, sempre com pressa, e cada vez com menos tempo... E nesse mundo onde todo mundo está perdido, aparece o sujeito que brinca com tudo, que disso faz arte.

*Isabela Frade é arte educadora, docente do PPGARTES/UERJ, Procientista/FAPERJ e líder do GP/CNPq OCE - Observatório de Comunicação Estética. E-mail: isabelafrade@gmail.com

Intrépido pervertido trabalha na rasura do projeto da engenharia urbana. Destrói as superfícies limpas caras à estética moderna, colore o cimentado frio e se arrisca ao mais escondido. Realmente não há como não colocar mais um *layer*, mais uma folha, como se fôssemos cumprir esse último desígnio do *stencil* e colocar sobre tudo isso uma última camada de sentido, projetando nele nossas próprias fantasias, fazendo do artista um herói. Fazemos isso pela delícia que é vê-lo atuar nesse meio e o seu perito controle – mesmo que precário – que obtém ao produzir arte no mergulho nesse redemoinho de imagens. Romantizado por seu desapego, por sua disposição e coragem. E quantos são feitos correndo riscos de várias ordens: estão em lugares proibidos, ou quase inacessíveis – uma regra para o picho – primordial parte do virtuosismo vigora na inteligente proeza.

Em uma apresentação cuidadosa, ritmada em uma escrita vibrante, Rachel Souza cuida disso no sentido do simples e justo, no pensamento conciso, perspicaz, construindo uma narrativa emocionante. Envolvente. Ela absorve o clima do próprio objeto de estudo, apresentando um caráter de suspense gradativo, raro feito em uma dissertação acadêmica.

Então, nessa leitura, eu entendo o estencileiro como alguém que gera um corte na balbúrdia urbana. Ele gera uma contraordem, produz linguagem. Ele vai ao vazio, ao nada do entendimento e cria ali um vórtex de semiose, lépido movimento de organização de sentido. Ele se impõe, ele tem um projeto de subversão. Como ele está aqui e ali reunindo informações, coletando os fragmentos do que se quer identificar, comunga identidade com o livre processo *bricoleur*. E em trato de colagem e dos palimpsestos de muro, na tática agressiva do plano da antiengenharia, ainda segue mais além. Pode sair da calçada e entrar no cubo branco, onde você o percebe angustiado e ainda questionador. Ali ele agora começa a se legitimar como artista e mede esse peso do sistema. Quando eles são convidados para pintar uma fachada de um castelo na Europa (Gêmeos) e fazer quadros nas galerias, eles se aproximam de uma inversão de propósitos. Podem mesmo servir apropriadamente para decoração de ambientes. Mas nem sempre é assim inconciliável: na "vandalice" apontada em Ozi, ainda podemos sentir um desejo de dominação do espaço urbano, do modo como nele nos comunicamos e isso de um modo bandoleiro.

Sua pesquisa indica "a tribo". Mesmo que dentre eles estejam os rebeldes sem causa, se fazem agentes de transformação, de mudança. Promovem a afirmação do sentido sobre o caos

babelesco da cidade. Na verdade, a tribo vem para produzir o heroísmo da multidão silenciosa. Ela vem jogar tinta, vem riscar a economia do espaço urbano. A tribo trata com os fragmentos das passagens, com os elementos díspares de seu entorno. Daí que se está no fio da navalha que faz sangrar o sujeito na sua integridade. É quando se perde isso que se começa a ser cooptado. E mesmo que Baixo argumente muito bem sobre suas estratégias de conquista do mercado, ele não me comove e eu fico com o Bansk e com o Rato. O empresariado do grafite segue rico, mas sinto, não é feliz.

A categorização do material do levantamento etnográfico gera uma sobreposição de falas e registros. Na colagem dos textos das entrevistas, forma-se uma reunião de estencileiros. É que Rachel Souza é também estencileira e sistematiza ao modo de seu próprio objeto ao jogar com sobreposições. A artista pesquisadora mostra um belo acervo de imagens, parte de sua coleção pessoal. O *Luiz Vitão* do Ozi, por exemplo, é incrível, assim como formas históricas de intervenções de personagens marcantes, como certas obras de Le Rat, Vallauri.

Essas obras perpassam entre os grafiteiros. E se já conhecem é porque o trabalho é bom. A jogada é sempre divulgada, circulando para além daquele campo da feitura. Há entre os artistas, um fluxo interno, um rio subterrâneo de imagens. Um dos entrevistados declara que há sempre um lance de troca. O grupo se conforma em uma tribo animada e vibrante, diversa e heterogênea. Todos exibem forte personalidade. Cada um se posta em suas diferenças: Baixo, Ozi, Gitahy e Melin. Fica um delicioso mistério sobre quem são eles, mesmo assim... porque nós não os conhecemos e a pesquisa vai também abrir essa ardilosa figura do grafiteiro ao apresentar alguns de seus atores. E quem será ela mesma, pessoa, sem o papel de artista? Esse jogo da representação do aventureiro da urbe ainda se contrai em encantamento.

A dissertação possui esse formato de cumplicidade com o leitor, opera como em um diálogo. Mais uma identidade partilhada com seus objetos... Bem, mas nem é mesmo assim para compor esse enlace envolvente, porque o *stencil* é agressivo, ele nos intercepta o caminho, agride. Ele não apresenta o papel comunicativo relacional da arte pública de novo gênero. Ele merece uma categoria à parte, algo que indique sua comunicação em urgência. Sua rapidez na qualidade desviante. Seu caráter anônimo. E o fato de nosso herói ser também um homem (ou mulher) desprezível.

Ele mexe com a "pele do mundo". Rasga a uniformidade e macula o desejo da pureza e da ordem. Ao mesmo tempo em que ativa o espaço, ele o lança para mais afora, projeta-o para uma comunicação mais ampla. E é exatamente quando fala com toda/por toda a tribo e coopta o passante, tornando-o mais um na partida. Então por isso, vemos e amamos Bansky, Blek, Gitahy e os Assaro. Eles nos suspendem da pressa louca e nos fazem ver a preciosidade do instante. Este subsiste no encontro da particularidade de cada modo de existência apreendido em sua extemporaneidade contraditória. A vida não é a mesma para todos, mas ela se reproduz, em suas formas em muitos outros lugares, paradoxo tão bem expresso pela arte *stencil*.

Stencil como arte pública, de Rachel Souza

*Rosana Costa Ramalho de Castro**

O trabalho de Rachel Souza trouxe a mim a lembrança dos registros realizados na Europa do século XVII e XVIII que informavam, através de pequenos desenhos cifrados, rabiscados por grupos de ladrões nos muros das casas, a situação de seus moradores, propiciando os bons resultados do roubo realizado por outros grupos que por ali passassem. Em pequenos símbolos compostos de círculos, triângulos e linhas, os grafos indicavam as casas dos moradores de idade avançada, com pouca segurança e, principalmente, se eram providos de muitos recursos. Os grafos eram pequenos informativos, apenas realizados por meio de elementos visuais básicos e que somados comunicavam se ali morava uma senhora rica e solitária, por exemplo.

Este hábito se espalhara pelas cidades da Europa atendendo à função de informar, de modo sorrateiro, aos interessados que eram os assaltantes – participantes de um grupo social com características específicas e que não compartilhavam dos mesmos hábitos de seus provedores.

De algum modo, o anonimato e a efemeridade eram os motes que norteavam aqueles grafos. Pois apareciam sem que se soubesse quem os havia realizado e, apesar de apagados depois, apareciam novamente, sem importar a vida efêmera do anterior. Interessante é supor que os ladrões se serviam daqueles recursos para obter seus ganhos com os roubos cometidos nas casas dos enricados e celebrizados, pois, se os roubados eram conhecidos no seu tempo, valia a celebridade. Por outro lado, a celebridade abria as portas para o infortúnio, como em todos os tempos.

*Rosana Costa Ramalho de Castro é artista e professora aposentada da Escola de Belas Artes da UFRJ. Realizou pós-doutorado em Semiologia junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (2010) e doutorado em História na UFF (2004).

O *stencil*, no caso comparativo, revela a ideia da repetição da informação, redundando no conhecimento que se espalha pela cidade. Tanto um como o outro não correm o risco de ser entrópicos, pois são realizados mecanicamente, tanto os grafos dos ladrões como os estênceis da atualidade.

Como o anterior, o estencileiro "rouba" um muro para anotar uma realidade que não era vista ali até então. Nem sempre é aceita e o muro como uma representação intocável não pode incorporar aquela produção que rasga o conceito do que é estabelecido e celebrado para destacar alguma coisa: o inverso do celebrado, o oposto da mesmice. Mais do que o grafiteiro, o estencileiro se assemelha aos ladrões dos séculos XVII e XVIII. No entanto, apesar das aparências, a ideia é outra na medida em que o "roubo", no segundo caso, é o do aspecto desejado pelos órgãos governamentais, responsáveis pela urbanidade. Ou dos donos das casas cujos muros foram tão bem aparelhados e pintados. Do ponto de vista dos governamentais, a presença do grafite ou do *stencil* sempre representará um roubo. Por isso, é comum o ato de retirar a obra ali pintada.

E de tão fora dos padrões, leva ao uso de aparatos que são adotados para a retirada das produções. Não apenas a tinta para repintar o local, também se encontram materiais isolantes para proteger os muros, além de aparatos tecnológicos que servem para manter o celebrado muro conforme socialmente aceito, ou seja, limpo dos grafites, com a cara projetada para vir ao mundo.

Mesmo quando estes órgãos decidem aceitar a arte dos grafiteiros, mesmo assim querem determinar onde, quando e quem vai pintar. E isto, assim posto, é uma contradição ao trabalho proposto.

Ao roubar um determinado aspecto da cidade para passar outra informação, diferente daquela proposta para a urbe, o grafiteiro comete uma infração que subverte a ordem estabelecida. Ver neste movimento um aspecto da arte é muito apropriado, pois a arte sempre subverte o que está estabelecido. E surpreende. Sempre altera o *status quo* para abrir novos horizontes a todos nós. Esta é a função da arte.

Ao entendermos que na cidade é possível subjetivar e é possível identificar as mudanças, no caso do grafite, através das superposições, também podemos entender que é possível a

todos nós transitar na contramão do representado e celebrado, do mercado, do objeto a ser consumido, até mesmo pelo olhar.

O anonimato dos grafiteiros e o não anonimato mostram como é difícil ser apenas um ser que se move entre as mudanças das cidades e do mundo. Ser desconhecido é nefasto. Não ser é o aceitável, será que vale a pena? Mas infelizmente, revemos sempre esta tão contraditória relação entre o ser despido e a busca pela celebração. Aos poucos, anônimos e efêmeros estencileiros /grafiteiros vão sendo reconhecidos por suas artes – que são ótimas –, deixando de ser ladrões dos muros das cidades. Vão sendo reportados pelos meios de comunicação e publicados em livros.

Os mais inoportunos se transformam em personagens de importantes exposições de arte. E suas obras, pintadas sobre telas, acabarão sendo vendidas pelas galerias de arte ou passadas adiante em leilões cujos preços dependerão de como a imagem dos antes anônimos se mantém celebrada no mercado.

E assim vinga a imagem, a representação e morre aquele que simplesmente demonstra que podemos ser apenas seres sem as maquiagens da moda, sem os apetrechos vendidos pela internet. Sem importar as marcas anteriores, pois elas somam, aceitando as marcas de agora e do envelhecimento. Morre aquele que vem subvertendo a ordem com uma linguagem imprevisivelmente bela: a da arte onde germina o futuro.

Mesmo a técnica duvidosa do ponto de vista acadêmico reveste os muros de modo a transgredir e a surpreender. Se, do ponto de vista iconográfico, os grafiteiros abandonaram os referenciais visuais das artes de antes, assim como fez a *pop art* que transgredia porque a imagética tocava nos produtos de consumo de massa, eles também adotaram uma nova imagética estabelecendo uma relação direta entre o ideológico e o representado.

O muro de Berlim é emblemático neste sentido.

Mas se não há uma revolução em andamento, isso não quer dizer que não haja uma necessidade constante e beligerante em relação às ideias, à vida e à mudança. No caso da arte do momento – os grafites –, mais do que tudo, está presente o cultivo desta transgressão. O vastíssimo universo de símbolos e imagens de nossa cultura está à disposição para ser utilizado. É assim que ocorre na arte pública.

Os grafiteiros reinam ao considerar esta enorme quantidade de elementos visuais já reconhecíveis por muitos, porque são elementos híbridos que somam à cultura de todos nós. No entanto, eles os adotam sem que sejam apenas repetições com valores e qualidades intrínsecos. Muitas vezes, e em geral, estes signos são apenas metáforas de uma outra história.

Baseada nestas questões aqui abordadas, o produto das imagens realizadas nos muros com o *stencil* somente deve ser avaliado como uma arte pública que se vale do meio da comunicação, afirmando principalmente a redundância sem entrar na redução entrópica. Afinal, as repetições são, na verdade, obras solitárias de arte que surgem em suportes sempre diferentes, apesar de serem os muros das cidades e apesar do recorte poder ser o mesmo; pois muda o local, o entorno e o próprio suporte, mudando também o humor daquele que passa pela rua e desperta para algo imprevisível ou apenas para a imagem ali posta minutos antes.

Normas para submissão

A Revista Poiésis é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Aceitamos colaborações de pesquisadores e artistas do Brasil e do exterior. Nosso foco de interesse são artigos que tenham como objeto de reflexão as artes (artes visuais, dança, teatro, música, performance, arquitetura, urbanismo, cinema, vídeo, web-arte) e suas interlocuções com o campo dos estudos culturais, das mídias, da sociologia, da antropologia, da filosofia, da história, da literatura e outros.

A revista tem periodicidade semestral e são editados dois números/ ano.

Estrutura da revista consta:

1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
2) Artigos livres submetidos à análise pelo Conselho Editorial, pelo Conselho Consultivo e/ou por pareceristas externos;
3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa.

O material para submissão de artigos à Poiésis deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

• texto em português, incluindo notas e referências, com um mínimo de 20.000 e um máximo de 22.000 caractéres (espaços não incluídos);

• um resumo, com no máximo 400 caractéres (espaços não incluídos), e versão em inglês (item indispensável);

• três palavras-chaves;

• sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi;

• os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;

• os subtítulos não devem ser enumerados;

• dados curriculares sobre o autor, informando sua vinculação acadêmica e suas principais atividades e produção, com no máximo 300 caractéres (espaços não incluídos), devem ser incluídos no final do texto;

• notas no final do texto, após os dados do autor, numeradas em algarismos arábicos;

• referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as nomas da ABNT;

• o artigo será submetido ao Conselho Editorial, Consultivo ou pareceristas que decidirão sobre sua publicação ou não;

OBS: endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta.

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Coordenador de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi
José Walkimar de Mesquita Carneiro

Coordenadora de Pesquisa da PROPPi
Andrea Brito Latge

Pró-Reitor de Graduação
Renato Crespo Pereira

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Leonardo Caravana Guelman

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luiz Sérgio de Oliveira

Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Luciano Vinhosa

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Guilherme Werlang da Fonseca Costa

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Ued Maluf

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Martha D'Angelo

Martha Ribeiro

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2012. 21 cm; Il;

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de; VASCONCELLOS, Jorge (Editores).
Poiésis n. 20, v1, Niterói
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Dezembro de 2012, 172p.
ISSN 1517-5677 semestral
1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura